

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ANGELA GOMES DE SOUZA**

**MUSEU DE ARTE DO RIO – MAR  
Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade**

**VITÓRIA  
2015**

ANGELA GOMES DE SOUZA

**MUSEU DE ARTE DO RIO - MAR**

**Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gisele Barbosa Ribeiro

VITÓRIA  
2015

ANGELA GOMES DE SOUZA

**MUSEU DE ARTE DO RIO - MAR**

**Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Nexos entre arte, espaço e pensamento.

Aprovada em \_\_\_\_\_ 2015

COMISSÃO EXAMINADORA

Dr<sup>a</sup>. Gisele Barbosa Ribeiro  
PPGA-UFES  
Orientadora

Dr<sup>a</sup>. Marta Vieira Boguea  
FAU-USP  
Membro Externo

Dr<sup>a</sup>. Clara Luiza Miranda  
PPGAU-UFES  
Membro Interno

## **AGRADECIMENTOS**

À Gisele Ribeiro, pela dedicação, orientações e contribuições à pesquisa.

Aos professores e colegas do mestrado pelos bons momentos de convivência.

À minha família, Flávio, Alice e Amanda, por entender e valorizar meus momentos de estudo.

À minha irmã, Anlene, pelo auxílio na revisão e formatação final da pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, por proporcionar esta pesquisa e sua apresentação em eventos acadêmicos.

## RESUMO

Esta dissertação estabelece reflexões sobre os temas museu, arte contemporânea e cidade a partir da análise do Museu de Arte do Rio – MAR e está subdividida em três eixos de análise. O primeiro eixo, “O MAR e o centro do Rio de Janeiro”, pontua questões relativas a localização do museu dentro de área do projeto de requalificação urbana Porto Maravilha; enquanto o segundo eixo, “Museus de Arte”, analisa aspectos relativos aos espaços expositivos e suas relações com a obra de arte, com o espectador e com a cidade. O terceiro e último eixo, “O MAR e a arte contemporânea”, aborda a proposta curatorial do museu e sua relação com a cidade.

**Palavras-chave:** Museus. Arte contemporânea. Cidades.

## ABSTRACT

*The present study provides reflections on museum themes, contemporary art and city made from the study of the Rio Art Museum - MAR and it is subdivided into three analysis axis. The first axis, "MAR and the Center of Rio de Janeiro", points out issues regarding the location of the museum in urban redevelopment project Porto Maravilha; while the second axis, "Art Museums", examines aspects of exhibition spaces and their relationship t the art work, with the spectator and cities. The third and last axis, "MAR and contemporary art", examines the curatorial proposal of the museum and its relationship with the city.*

*Keywords: Museums. Contemporary art. Cities.*

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

S729m Souza, Angela Gomes de, 1963-  
Museu de Arte do Rio-MAR. Reflexões sobre museu, arte contemporânea e cidade / Angela Gomes de Souza. – 2015.  
112 f. : il.

Orientador: Gisele Barbosa Ribeiro.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Museu de Arte do Rio. 2. Museus de arte. 3. Museus. 4. Arte moderna - Séc. XXI. 5. Cidades e vilas. I. Ribeiro, Gisele Barbosa. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

---

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Área do projeto Porto Maravilha .....	15
<b>Figura 2</b> – Martha Rosler, <i>Housing is a human right</i> , 1989.....	17
<b>Figura 3</b> – Nova Frente Marítima – Praça Mauá .....	19
<b>Figura 4</b> – Edifício modernista.....	20
<b>Figura 5</b> – Palacete Dom João VI.....	21
<b>Figura 6</b> – Diagrama do edifício .....	21
<b>Figura 7</b> – Visada posterior, destaque passarela.....	22
<b>Figura 8</b> – Acesso principal, térreo.....	22
<b>Figura 9</b> – APAC – Mapa área de proteção do ambiente cultural do mosteiro de São Bento...	24
<b>Figura 10</b> – Nova planta da cidade do Rio de Janeiro (1867).....	30
<b>Figura 11</b> – Localização do museu MAR .....	31
<b>Figura 12</b> – Operação Urbana.....	31
<b>Figura 13</b> – Terraço e mirante do MAR.....	37
<b>Figura 14</b> – Ilustração em 3D do Museu do Amanhã.....	37
<b>Figura 15</b> – Obras do Museu do Amanhã .....	41
<b>Figura 16</b> – Mapa de localização do MAR .....	44
<b>Figura 17</b> – Inauguração do MAR, março de 2013 .....	45
<b>Figura 18</b> – Manifestantes e policiais em frente ao MAR durante a inauguração, em 2013 ....	45
<b>Figura 19</b> – Altes Museum em Berlin (c. 1825) .....	47
<b>Figura 20</b> – Guggenheim Museum, 1959.....	50
<b>Figura 21</b> – <i>Boîte-en-valise</i> (1935-1940).....	50
<b>Figura 22</b> – The Museum of Modern Art – MoMa .....	51
<b>Figura 23</b> – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM .....	53
<b>Figura 24</b> – Museu de Arte de São Paulo – MASP .....	54
<b>Figura 25</b> – Neue Staatsgalerie.....	55
<b>Figura 26</b> – <i>Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System</i> ....	60
<b>Figura 27</b> – Daniel Buren, <i>Peinture-Sculpture</i> , 1971.....	62
<b>Figura 28</b> – Robert Smithson, <i>Spiral Jetty</i> , 1970.....	63
<b>Figura 29</b> – Alexander Calder, <i>La grande vitesse</i> , 1969.....	65
<b>Figura 30</b> – Richard Serra, <i>Titled arc</i> , 1981 .....	65
<b>Figura 31</b> – Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou .....	66
<b>Figura 32</b> – Exposição <i>O abrigo e o terreno – arte e sociedade no Brasil</i> , 2013 .....	79
<b>Figura 33</b> – Cartazes da Ocupação Prestes Maia .....	85
<b>Figura 34</b> – Moradores e artistas da Ocupação Prestes Maia, com o diretor cultural do museu....	85
<b>Figura 35</b> – Coletivo Morrinho, cuja obra foi transferida para saguão do MAR .....	86
<b>Figura 36</b> – Cartaz anunciando o evento do Opavivará! na inauguração do MAR.....	88
<b>Figura 37</b> – Exposição <i>Turvações Estratigráficas</i> . ....	91
<b>Figura 38</b> – Casas assinaladas pela equipe da Prefeitura para serem demolidas.....	92
<b>Figura 39</b> – Restos de edificações demolidas na região da Praça Mauá.....	93
<b>Figura 40</b> – Exposição <i>Do Valongo à Favela</i> , MAR, 2014.....	95
<b>Figura 41</b> – Navio Negreiro .....	95
<b>Figura 42</b> – Maria Buzanosvsky, “Jogo da capoeira – Roda do Cais do Valongo”, 2014. ....	95
<b>Figura 43</b> – Terraço do MAR e ao fundo obra do artista português Vhils.....	98
<b>Figura 44</b> – Intervenção de Vhils no Morro da Providência (RJ) .....	98



## SUMÁRIO

<b>I.</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>p. 10</b>
<b>II.</b>	<b>O MAR E O CENTRO DO RIO DE JANEIRO</b>	<b>15</b>
II. 1.	Aproximação	15
II. 2.	Centro do Rio de Janeiro – Breve histórico	24
II. 3.	O Porto Maravilha	27
II. 4.	Os museus	36
II. 5.	Plano estratégico e cidade	41
II. 6.	O MAR	43
<b>III.</b>	<b>MUSEUS DE ARTE</b>	<b>46</b>
III. 1.	Museus e arquitetura: contextualizações	46
III. 2.	Museus, arte contemporânea cidades: campo expandido	57
<b>IV.</b>	<b>O MAR E A ARTE CONTEMPORÂNEA</b>	<b>70</b>
IV. 1.	O projeto curatorial do MAR e o Porto Maravilha	78
IV. 2.	Exposição <i>O Abrigo e o terreno</i>	83
IV. 3.	Exposição <i>Turvações estratigráficas</i>	90
IV. 4.	Exposição <i>Do Valongo à favela: imaginário e periferia</i>	94
<b>V.</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	<b>100</b>
<b>VI.</b>	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>106</b>
VI. 1.	REFERÊNCIAS DE IMAGENS	109

## I. INTRODUÇÃO

Nesta dissertação pretende-se estabelecer um diálogo acadêmico interdisciplinar entre o campo cultural da arte com o campo da arquitetura e do urbanismo, além de outras áreas de conhecimento que possuam interesse pela cidade e pela cultura.

O Estatuto de Museus (IBRAM, 2014) define museus como instituições que conservam, investigam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural.

O tema está relacionado aos limites e funções dos museus na cidade, a partir da análise do Museu de Arte do Rio – MAR, inaugurado em março de 2013, situado em área de interesse histórico e objeto de projeto de requalificação urbana.

As fronteiras entre arte, arquitetura e cidade vêm sendo alteradas e diluídas a partir da década de 1960, quando alguns projetos, obras e intervenções passaram a refletir sobre as novas possibilidades de relações estéticas entre arte e cidade. Fronteiras aqui abordadas como frentes de expansão, como fronteiras móveis e flexíveis, que possuem áreas que se interceptam e se entrecruzam.

A instituição museológica se manteve, em muitos aspectos, resistente às proposições de novas formas de experimentação espacial, apesar da ruptura e dos questionamentos das vanguardas do começo do século XX, reforçados em seguida pela expansão do campo da arte entre as décadas de 1950 e 1960, quando muitas obras de arte extrapolaram os limites dos museus.

Os projetos artísticos e as propostas de museus passaram a requerer também interface entre diversas áreas de conhecimento e a formação de novas relações com o próprio ambiente, o espectador e a cidade, numa tentativa de tensionar o sistema de arte, o espaço do museu e a própria cidade.

Todas essas manifestações geraram críticas e questionamentos aos museus. Aparentemente, no entanto, a instituição ao ser criticada se reposicionou ao longo dos anos tanto entre os artistas quanto em relação às políticas culturais associadas e ao sistema de arte incorporando essas novas atitudes.

O museu ainda permanece como um espaço de validação de qualquer objeto como arte, além de ter o papel de mediador entre arte, público e o sistema da arte, afirmando-se como um lugar para além do “cubo branco”, conceito introduzido por Brian O’Doherty (2002) para o espaço expositivo convencional modernista. O cenário contemporâneo é de expansão, contestação e de dúvidas em relação ao museu.

Se é necessário ter novos olhares sobre o museu de arte, cuja origem pertence ao século XVIII, justifica-se pesquisar para onde caminha o museu, incluindo as questões de caráter sensorial e presencial relativas ao espectador, ao artista, às instituições, à memória e ao sistema da arte.

Esta pesquisa pretende ser uma aproximação com um tema ainda pouco debatido em nosso estado, Espírito Santo, que atualmente recebe as obras do complexo cultural Cais das Artes, composto por museu e teatro, contribuindo para o avanço das reflexões sobre os caminhos do museu contemporâneo comprometido com a arte e com a cidade.

A pesquisa se justifica na medida em que visa investigar os procedimentos discursivos conceituais e conceptivos do museu, que o reforçam como espaço de mediações políticas, sociais e culturais e que intervêm na construção de significado da obra e na expansão da arte fora do seu campo.

A hipótese da pesquisa, portanto, é de que o museu vem sofrendo mudanças significativas, implicadas em questões tanto artísticas quanto culturais, sociais e políticas, relacionadas diretamente com uma concepção contemporânea de cidade marcada por modelos que desconsideram as contradições e antagonismos próprios do local. Por outro lado, o campo da arte também tensiona o museu, em uma relação de implicação recíproca.

O Museu de Arte do Rio – MAR, objeto de estudo dessa pesquisa, está situado em uma área de projeto urbano ainda em andamento, cujas propostas e obras não foram totalmente finalizadas.

A metodologia da pesquisa parte do contato com fontes primárias através da coleta e análise de informações sobre o MAR e sobre sua relação com a cidade, de visitas ao museu na cidade do Rio de Janeiro, da investigação sobre exposições e trabalhos de arte que lidam com o espaço expositivo museológico e da reflexão, a partir da literatura crítica, enfocando a bibliografia voltada para o museu.

Trata-se de pesquisa qualitativa exploratória com o objetivo de aprimorar conhecimentos, refletir sobre esses conhecimentos e construir hipóteses. A pesquisa envolve levantamento de referências em livros, artigos científicos, vídeos de entrevistas, análise de exemplos similares que estimulem a compreensão do tema e, também, uma breve pesquisa de campo composta por três visitas ao museu e seu entorno, realizadas entre 2013 e 2014.

O ponto de partida são as reflexões teóricas de artistas como Hans Haacke, Daniel Buren e de teóricos como Josep Montaner, Néstor Canclini e Carlos Vainer, entre outros, que abordam de forma crítica os limites e funções da arte, da identidade cultural, da arquitetura e das cidades em suas respectivas áreas de pesquisa. A fim de compreender a proposta curatorial do MAR, serão considerados também artigos do curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff, atual diretor cultural do museu.

A dissertação está estruturada em três capítulos relacionados aos eixos de análise do museu MAR. O capítulo “O MAR e o centro do Rio de Janeiro” pontua questões relativas à localização do museu dentro de área do projeto de requalificação urbana, conhecido como Porto Maravilha.

Nas últimas décadas assistimos às transformações do espaço urbano como consequência da integração global promovida pelo capital internacional na realidade cotidiana das cidades brasileiras. A globalização é econômica e, no entanto, está relacionada às novas tecnologias, especialmente à informacional/comunicacional, com rebatimento na reconfiguração de territórios, nos governos e no patrimônio cultural.

O Porto Maravilha é parte de uma promessa de mudança anunciada com as Olimpíadas que terá a cidade do Rio de Janeiro como sede em 2016. Como resultado desse projeto espera-se visibilidade internacional proveniente da construção de uma imagem atrativa para novos investimentos e negócios e para o turismo; e visibilidade nacional por iniciativas inovadoras na área de requalificação de centros históricos e de frentes marítimas, com a implantação de infraestrutura, mobilidade urbana e equipamentos culturais e irradiação das ações para as demais áreas da cidade.

Os museus, assim como outros edifícios de uso público, como escolas e bibliotecas, desempenharam historicamente um papel de destaque na cidade como marcos urbanos. Urbanistas e planejadores utilizam-se dessas

edificações como destaque na paisagem devido ao seu apelo simbólico e cultural, por sua capacidade de atrair público, gerar novas dinâmicas, valorizando o seu entorno e também estabelecendo relações de poder na espacialização da cidade. Neste capítulo interessa-nos refletir sobre o papel da instituição museu no processo de requalificação urbana do centro do Rio de Janeiro.

O seguinte capítulo, intitulado “Museus de Arte”, analisa aspectos relativos aos espaços expositivos e suas relações com a obra de arte, com o espectador e com a cidade.

Este capítulo resgata alguns momentos históricos significativos para compreender os museus de arte atuais. Para tanto, pesquisa-se o desenvolvimento desses museus a partir do final do século XIX, passando pelos movimentos de vanguarda artística, bem como pelas propostas que investem na crítica às instituições a partir do final dos anos 1960 que por meio de experimentações e discursos passaram a questionar as determinações dos espaços especializados da arte.

Compreender as transformações dos museus e sua dimensão histórica requer também uma aproximação entre os campos da arte e da arquitetura no âmbito internacional, por meio de obras de artistas e arquitetos que traçaram possíveis caminhos de diálogo entre os dois campos.

No último capítulo, “O MAR e a arte contemporânea”, aborda-se a proposta curatorial do museu e sua relação com a cidade.

Após o debate sobre as transformações do espaço museológico e suas implicações para a arte contemporânea e a cidade realizado nos capítulos anteriores, buscamos neste capítulo relacionar o cenário contemporâneo da arte e o contexto de onde emerge o projeto do museu MAR, dando ênfase ao modo como a curadoria e as obras expostas refletem esse contexto.

Enfocamos nas propostas recentes de trabalhos de arte, exposições e curadorias que problematizam o espaço do museu e sua relação com a cidade. As exposições *O abrigo e o terreno: arte e sociedade*, *Turvações estratigráficas* e *Do Valongo à favela* serão pensadas em relação ao seu tema transversal, às transformações do centro do Rio de Janeiro, que discutimos no primeiro capítulo, tais como questões referentes ao enquadramento das obras de arte e à estrutura do museu que estariam na própria origem do museu que remonta à

história da ocupação da cidade do Rio de Janeiro no começo do século XX.

Serão enfatizados os textos dos curadores dessas exposições, por meio dos quais apresentam os conceitos e os critérios artísticos adotados para seleção das obras que compõem as exposições. A partir daí, analisaremos alguns trabalhos específicos que repensam e criticam o próprio espaço da exposição, as instituições que os abrigam e/ou o contexto urbano e político do centro histórico do Rio de Janeiro. Este contexto associa planejamento estratégico aos grandes eventos esportivos internacionais e atribui novos significados e apropriações ao patrimônio material e imaterial.

Na “Conclusão” da pesquisa retomamos aspectos analisados nos três capítulos anteriores, juntamente com a hipótese inicial, referente ao vínculo entre o Museu de Arte do Rio – MAR e a cidade para refazer a relação entre a autonomia dos museus, enaltecida nos discursos institucionais, sua programação e seu papel no processo de requalificação urbana.

## II. O MAR E O CENTRO DO RIO DE JANEIRO

### II. 1. Aproximação

Os museus, assim como outros edifícios de uso público, como escolas e bibliotecas, desempenharam historicamente um papel de destaque na cidade como marcos urbanos. Urbanistas e planejadores utilizam-se dessas edificações como destaque na paisagem devido ao seu apelo simbólico e cultural, por sua capacidade de atrair público, gerar novas dinâmicas, valorizando o seu entorno e também estabelecendo relações de poder na espacialização da cidade. Neste capítulo interessa-nos pensar qual o papel da instituição “museu” no processo de requalificação urbana do centro do Rio de Janeiro.

O MAR está situado em área do projeto Porto Maravilha (Figura 1) que possui cinco milhões de metros quadrados e que visa, segundo a Prefeitura do Rio, a requalificação dos espaços públicos, a melhoria da qualidade de vida de seus atuais e futuros moradores e, também, a sustentabilidade ambiental e socioeconômica da área (PORTO MARAVILHA, 2014).

As obras previstas serão realizadas por meio de Parceria Público Privada (PPP) e mecanismos de incentivos fiscais.



**Figura 1** – Área do projeto Porto Maravilha, indicada pelo polígono azul

Nas últimas décadas, juntamente com a realidade cotidiana das cidades

brasileiras, assistimos às transformações do espaço urbano como consequência da integração global promovida pelo capital internacional. A globalização é econômica e, no entanto, está relacionada às novas tecnologias, especialmente à informacional/comunicacional, com rebatimento na reconfiguração de territórios, nos governos e no patrimônio cultural.

Segundo o pesquisador Mauro Castro Coma (2011, p. 214), o Porto Maravilha pode ser analisado no âmbito do tema “Grandes Projetos Urbanos” que foram implementados na Europa e nos Estados Unidos para promover a reabilitação de áreas centrais incluindo áreas históricas abandonadas. Os eventos como a Copa do Mundo (2014) e as Olimpíadas (2016), segundo o autor, seriam o mote para agilizar e consolidar as intervenções, abrindo frente para novos critérios de gestão.

O texto de apresentação do projeto de requalificação urbana (PORTO MARAVILHA, 2014) enfatiza que o Brasil vem apresentando crescimento consistente nos últimos anos, e o Rio de Janeiro daria claros sinais de uma nova dinâmica econômica, impulsionada pelos grandes eventos que vão ocorrer na cidade nos próximos anos. A Operação Urbana está preparando a região portuária para integrar este processo de desenvolvimento.

O contexto da reforma urbana da zona portuária do centro do Rio de Janeiro enquadra-se no modelo que associa planejamento estratégico aos grandes eventos esportivos internacionais e atribui novos significados e apropriações ao patrimônio material e imaterial.

O projeto recebeu críticas e questionamentos por parte de alguns setores ligados à academia, aos trabalhadores, moradores e movimentos sociais. Essas críticas se referem a um tipo de projeto idealizado em escala macro que ainda possuiria características de “síndrome de Brasília, partindo do alto e de fora” (GEHL, 2013, p. 195). Como consequência do afastamento da escala humana desconsideram práticas de moradia, sociais e culturais existentes na região, causam remoções, afastam e/ou reduzem a participação popular nas grandes decisões, o que pode resultar em amplo processo de gentrificação. “Gentrificar” significa um tipo de urbanismo excludente que ao produzir alterações radicais nas características específicas de determinado local expulsa os setores mais pobres das zonas centrais devido à valorização dos terrenos e edificações, às mudanças de hábitos culturais, ao custo elevado



de novos serviços e às mudanças na legislação, entre outros.

Um exemplo histórico emblemático de gentrificação, que também implica o campo da arte é o Bairro do Soho, em Manhattan, Nova Iorque, citado pelo artista Hans Haacke (1984) no artigo "Museos, gestores de la conciencia". O incentivo para a reabilitação da área histórica promovida pela administração pública resultou na mudança de artistas para áreas de baixo valor comercial e residencial, no entanto, essa transformação foi acompanhada por ações de especuladores financeiros, o que resultou em valorização imobiliária da região e gentrificação. Será neste contexto, inclusive, que a artista Martha Rosler apresentará o projeto *If You Lived Here...* (Figura 2), uma importante plataforma de debates sobre moradia que aconteceu no Dia Art Foundation, situado no mesmo bairro do Soho, no ano de 1989.



**Figura 2** – Martha Rosler, *Housing is a human right*, 1989

Segundo Rosler, em um artigo mais recente, "The Artistic Mode of Revolution: From Gentrification to Occupation" (2012), a arte teria sempre

participado e se beneficiado das negociações sobre os significados do urbano, como por exemplo, em processos de valorização imobiliária:

*Arts institutions benefit from the attention of governmental agencies and foundations, but the costs are also worth considering. Artists, already complicit (wittingly or unwittingly) in the renegotiation of urban meaning for elites, were called upon to enter into social management. Real-estate concessions have long been extended to artists and small nonprofits in the hopes of improving the attractiveness of “up-and-coming” neighborhoods and bringing them back onto the high-end rent rolls. The prominence of art and “artiness” allows museums and architecture groups, as well as artists’ groups, artists, and arts administrators of small nonprofits, to insert themselves into the conversation on civic trendiness. Artists are hardly unaware of their positioning by urban elites, from the municipal and real estate interests to the high-end collectors and museum trustees. Ironically, perhaps, this is also the moment in which social engagement on the part of artists is an increasingly viable modality within the art world. (ROSLER, 2012, p. 12)*

Voltando à reconfiguração urbana do centro do Rio de Janeiro, esta ação representa também a reconfiguração de identidade e da memória da cidade com reflexos nos equipamentos culturais propostos para a região, inclusive os museus.

O MAR, inaugurado em 2013, e o Museu do Amanhã, dedicado às Ciências que será inaugurado em 2015, são “âncoras” do Porto Maravilha (Porto Maravilha, 2014, p. 15). Situados na região da Praça Mauá, ambos articulam-se com o sistema viário e o redesenho da nova frente marítima da cidade (Figura 3) que incluiu a demolição do elevado da perimetral.



**Figura 3** – Nova Frente Marítima – Praça Mauá

Barcelona é citada como modelo para a operação carioca no material de divulgação institucional do Porto Maravilha, pois a revitalização catalã transformou a cidade nos Jogos Olímpicos de 1992. Esta postura, segundo Raquel Rolnik (2009, p. 5), estaria relacionada à importância atribuída à criação de uma nova imagem internacional da cidade requisitada pela preparação dos jogos que supõe também, em parte, “a eliminação de manifestações de pobreza e subdesenvolvimento, por meio de projetos de reurbanização que dão prioridade ao embelezamento urbano em relação às necessidades dos moradores locais”.

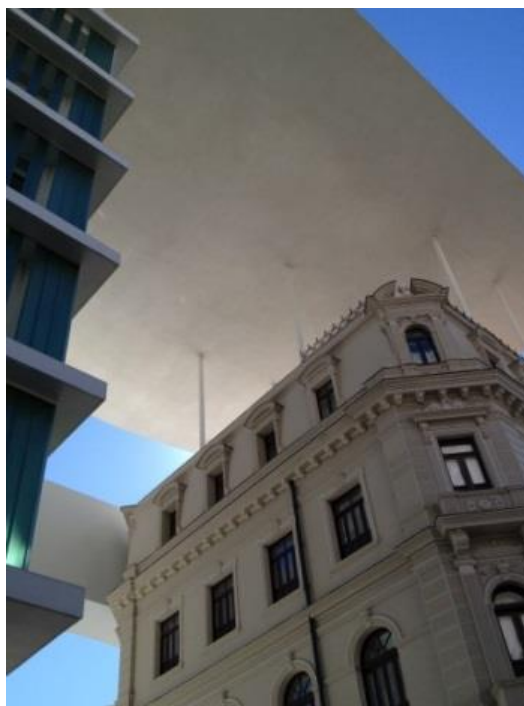
De certa forma, segundo Carlos Vainer (1999, p. 1), as cidades estariam submetidas às mesmas regras e às mesmas condições e desafios que as empresas, sendo o modelo difundido no Brasil e na América Latina referenciado pelos consultores internacionais, sobretudo catalães, no marketing do sucesso de Barcelona, inspirado em conceitos e técnicas oriundas do planejamento empresarial originalmente sistematizadas em Harvard.

O MAR foi a primeira obra finalizada do Porto Maravilha, inaugurado em 2013 por ocasião dos 448 anos da cidade, seguidos do Cais do Valongo, Cais da Imperatriz, Galpões da Gamboa e Centro Cultural José Bonifácio, entre outros (PORTO MARAVILHA, 2015).

O projeto arquitetônico do museu, elaborado pelo escritório carioca Bernardes + Jacobsen (ARCHDAILY, 2013), destaca uma grande marquise ondulada que une um prédio eclético (Palacete Dom João VI, 1916) a outro modernista (terminal rodoviário e prédio da Polícia, 1940), cujos diferentes níveis de tombamento foram previamente analisados para abrigar, respectivamente, a área de exposições do museu e a Escola do Olhar, adequando-se à reutilização de prédios existentes e aos usos culturais em áreas de requalificação urbana centrais (Figuras 4 e 5).



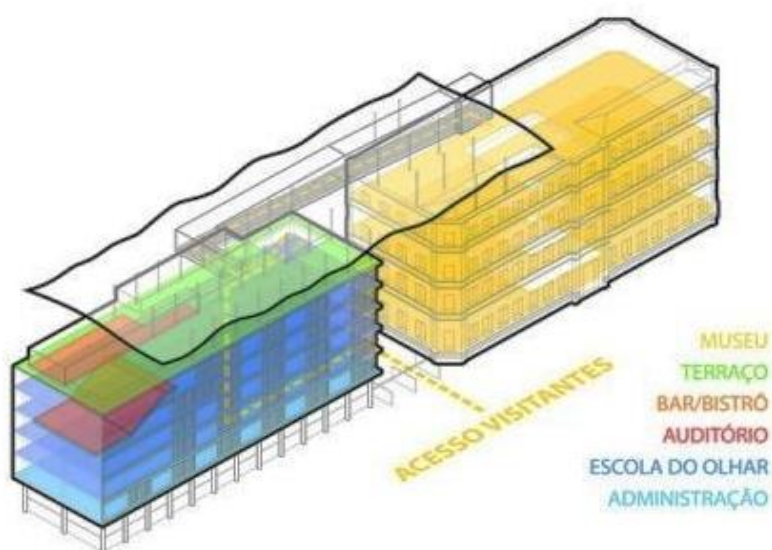
**Figura 4** – Edifício modernista  
O acesso principal ocorre entre as duas edificações.



**Figura 5** – Palacete Dom João VI

Laje de cobertura e passarela suspensa que interliga as duas edificações.

Segundo os arquitetos autores do projeto (ARCHIDAYLY, 2013), o primeiro passo teria sido estabelecer um sistema de fluxo de modo que o museu e a escola funcionassem de forma “integrada e eficiente”. Desta forma, foi proposta a criação de uma praça suspensa na cobertura do prédio modernista (terraço) que reúne todos os acessos, assim como abriga o bar e uma área para eventos culturais e de lazer. A visitação é feita de cima para baixo (Figura 6).



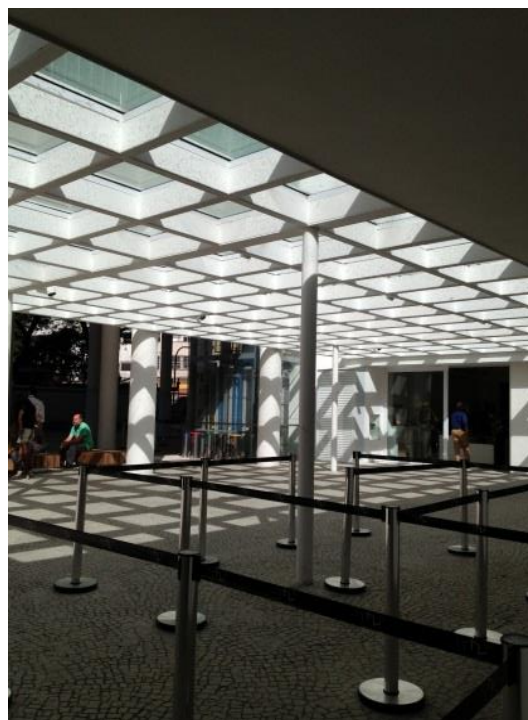
**Figura 6** – Diagrama do edifício



Na fachada posterior e lateral funciona o acesso de serviço (Figura 7) e no térreo, entre a edificação modernista e o Palacete Dom João VI, foi construída uma cobertura em aço e vidro que contribui para direcionar o público para a bilheteria e elevadores na área de pilotis (Figura 8).



**Figura 7** – Visada posterior, destaque passarela



**Figura 8** – Acesso principal, térreo

No que se refere ao conceito de patrimônio cultural, a Constituição Federal de 1988 nos artigos 215 e 216 estabeleceu que o Patrimônio Cultural Brasileiro é composto de bens de natureza material e imaterial, incluídos aí os modos de criar, fazer e viver dos grupos formadores da sociedade brasileira. De acordo com o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan):

Os bens culturais de natureza imaterial dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas e nos lugares, tais como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas. (IPHAN, 2014)

Esta definição está de acordo com a Convenção da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em 2006. Segundo o Iphan, enquanto patrimônio material, seria composto por um conjunto de bens culturais classificados segundo sua natureza nos quatro *Livros do Tombo*:

(...) “arqueológico, paisagístico e etnográfico; histórico; belas artes; e das artes aplicadas”. Eles estão divididos em bens imóveis como os núcleos urbanos, sítios arqueológicos e paisagísticos e bens individuais; e móveis como coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos. (IPHAN, 2014)

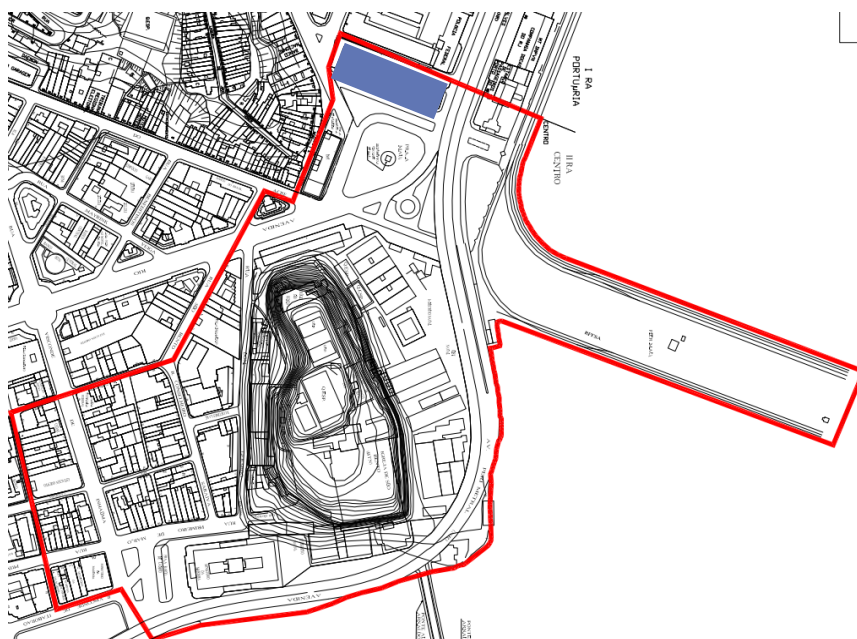
A partir de 1992 (RIO, 2012) o conceito de paisagem cultural foi incorporado pela Unesco como uma nova tipologia de reconhecimento dos bens culturais. A candidatura "Rio de Janeiro: Paisagens Cariocas entre a Montanha e o Mar" foi apresentada em 2009 pelo Iphan, sendo aprovada em 2012 pelo Comitê do Patrimônio Mundial.

Posteriormente foi criado o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) como órgão ligado diretamente ao Gabinete do Prefeito (RIO, 2012), com a finalidade de gerir as atribuições da antiga Subsecretaria de Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design, antigo Departamento Geral de Patrimônio Cultural criado em 1986, e gerir o sítio reconhecido pela Unesco como patrimônio da humanidade. Observa-se, assim, que desde 1986 existe no âmbito municipal um setor específico para lidar com o tema da cidade como patrimônio cultural.

O Iphan trabalhou na candidatura do Rio de Janeiro como Paisagem Cultural da Humanidade (O GLOBO, 2012) – em parceria com a Associação de

Empreendedores Amigos da Unesco, a Fundação Roberto Marinho, o governo e a Prefeitura do Rio – baseando-se na “importância da soma da beleza natural da cidade com a intervenção humana”. Os locais da cidade valorizados com o título da Unesco seriam: Pão de Açúcar, Corcovado, Floresta da Tijuca, Aterro do Flamengo, Jardim Botânico, Praia de Copacabana e a entrada da Baía de Guanabara, entre outros.

O MAR também está situado dentro do polígono municipal de proteção do ambiente cultural do entorno do Mosteiro de São Bento estabelecido em 2004 (Figura 9).



**Figura 9** – APAC – Mapa área de proteção do ambiente cultural do mosteiro de São Bento (vermelho) e Museu de Arte do Rio – MAR (azul)

Desta forma, tanto o esporte, da Copa do Mundo e das Olimpíadas, quanto a necessidade de salvaguarda do patrimônio material e imaterial da cidade, somados ao campo da arte, são apropriados pelas três esferas de governo como discursos para alavancar a requalificação da zona portuária do centro do Rio de Janeiro e a competitividade da cidade na economia globalizada.

## **II. 2. Centro do Rio de Janeiro – Breve histórico**

O Rio de Janeiro é uma cidade que apresenta em sua configuração física camadas de história sobrepostas tanto de abandono e destruição quanto



de construção, reconstrução e preservação. Para compreensão de suas atuais características urbanas é necessário conhecer sua dinâmica em dimensões mais amplas: sociais, culturais, econômicas e políticas.

De acordo com informações disponíveis no *Relatório Gestão de Alto Desempenho* da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (CONSELHO DA CIDADE, 2012, p. 19), a cidade foi palco dos principais acontecimentos históricos do país, sendo o maior porto brasileiro no século XIX, única cidade das Américas que abrigou uma corte europeia do Império Português, com a vinda da Família Real em 1808, e capital do país por 200 anos, do período monárquico ao republicano. No princípio do século XX possuía o parque industrial mais diversificado, comércio especializado e o maior PIB do Brasil.

O pesquisador Carlos Vainer, professor titular do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (Ippur) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e coordenador do Laboratório Estado, Trabalho, Território e Natureza (Ettern), em entrevista sobre as intervenções no centro do Rio de Janeiro ao website *Via Mundo* (VIA MUNDO, 2014) relembra que na virada do século XIX para o século XX Pereira Passos foi o autor do primeiro projeto de reforma urbana, que instaurou o porto moderno – hoje submetido a novas transformações –, e criou as grandes avenidas centrais que abriram o caminho para a zona sul. Foi um período de grandes remoções da população das áreas centrais da cidade e de surgimento dos primeiros subúrbios. Segundo Vainer, a segunda grande mudança para modernização da cidade ocorreu no início dos anos 1960, no governo de Carlos Lacerda, e nos primeiros anos sob a ditadura militar, época em que ocorreram remoções de importantes áreas da zona sul da cidade – em torno de 35 e 40 mil pessoas – para expansão do capital imobiliário.

Historicamente, segundo Ermínia Maricato (2000, p. 21), o Brasil assim como os demais países da América Latina apresentou um processo de urbanização mais intenso somente na segunda metade do século XX:

Em 1940 a população urbana era de 26,3% do total. Em 2000 ela era de 81,2%. Esse crescimento se mostra mais impressionante ainda se lembrarmos os números absolutos: em 1940 a população que residia nas cidades era de 18,8 milhões de habitantes, e em 2000 ela era de aproximadamente 138 milhões. Constatamos, portanto, que em 60

anos os assentamentos urbanos foram ampliados de forma a abrigar mais de 125 milhões de pessoas. Considerando apenas a última década do século XX, as cidades brasileiras aumentaram em 22.718.968 pessoas. (MARICATO, 2000, p. 21)

Maricato explica que na passagem do século XIX para o século XX foram realizadas reformas urbanas em várias cidades brasileiras e hoje, “bem ou mal, todos esses 138 milhões de habitantes moram em cidades” (MARICATO, 2000. p. 22). Manaus, Belém, Porto Alegre, Curitiba, Santos, Recife, São Paulo e, especialmente, o Rio de Janeiro são cidades que teriam passado nesse período por mudanças que conjugaram saneamento ambiental, embelezamento e segregação territorial. Este processo de urbanização, segundo a mesma autora (MARICATO, 2000, p. 32), ocorreu praticamente apenas no século XX e teria alcançado alguns avanços, embora a riqueza gerada ao longo dos anos tenha permanecido bastante concentrada, mantendo grandes contingentes sem acesso a direitos sociais e civis básicos.

As informações disponíveis no *Relatório Gestão de Alto Desempenho* da Prefeitura do Rio de Janeiro relatam a situação da cidade a partir de 1960, quando a capital federal foi transferida para Brasília.

O processo de mudança levou quase duas décadas para ser concluído, e não veio acompanhado por uma proposta de reinserção estratégica da cidade no cenário nacional. Sem os investimentos federais destinados à capital da República, o Rio de Janeiro ficou à deriva, e não conseguiu encontrar uma vocação que restabelecesse seu prestígio nacional. (CONSELHO DA CIDADE, 2012, p. 19)

Segundo o mesmo documento, o processo de decadência demorou a ser percebido, “embora desde a década de 1970 o ritmo de crescimento da economia na cidade, e também no estado, fosse metade da média nacional” (CONSELHO DA CIDADE, 2012, p. 19). A percepção da dimensão da crise só veio na década de 1980, quando o país mergulhou em dificuldades financeiras e o Rio de Janeiro teria sentido este impacto de maneira mais acentuada.

A partir daí, a cidade viveu surtos esporádicos de recuperação. A Constituição de 1988 garantiu maior repasse de verbas aos estados e municípios permitindo que a prefeitura se reorganizasse financeiramente. No princípio dos anos 1990, a população assistiu a um gradual restabelecimento econômico e urbanístico, o que permitiu resgatar um pouco de sua autoestima perdida. Foram realizadas obras de pavimentação, drenagem e uma importante reconfiguração paisagística em toda a orla carioca. (CONSELHO DA CIDADE, 2012, p. 20)

Observa-se na escrita deste documento uma ênfase na trajetória de

riqueza da cidade, em contraposição ao discurso da perda de prestígio político, econômico e também simbólico relacionado diretamente com a imagem preestabelecida da cidade divulgada no país e para os próprios cariocas.

O Censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) aponta que a população urbana do Rio de Janeiro passou de 5.300.629 habitantes em 1960 para 15.464.239 em 2010 (IBGE, 2010), sendo a cidade com a maior população vivendo em aglomerados subnormais do país. São 1.393.314 pessoas nas 763 favelas (O GLOBO, 2011). A questão habitacional somada à baixa infraestrutura e altos índices de violência urbana são os principais problemas das cidades brasileiras.

Atualmente, o contexto do centro do Rio de Janeiro enquadra-se no modelo de cidade contemporânea que associa planejamento estratégico aos grandes eventos esportivos internacionais e atribui novos enquadramentos discursivos e apropriações ao patrimônio material e imaterial.

### **II. 3. O Porto Maravilha**

O texto de apresentação do projeto de requalificação urbana (PORTO MARAVILHA, 2013) destaca que o Brasil vem apresentando um crescimento consistente nos últimos anos e que o Rio de Janeiro já apresenta uma nova dinâmica econômica, impulsionada pelos grandes eventos que vão ocorrer na cidade nos próximos anos. Desta forma, o projeto “está preparando a zona portuária, há muitos anos relegada a segundo plano, para integrar este processo de desenvolvimento”.

Observa-se aqui, novamente, a ênfase dada ao fato da área ter sido relegada a segundo plano durante anos, sendo este o momento de investir esforços de planejamento nesta área da cidade. A reconfiguração urbana passa também pela reconfiguração de identidade e da memória da cidade, vinculada ao seu território e às suas condições materiais e sociais, com reflexos nos equipamentos culturais propostos para a região, inclusive os museus.

Fernanda Garcia, uma das coordenadoras do Grupo de Pesquisa Grandes Projetos de Desenvolvimento Urbano do Laboratório Globalização e Metrôpole da Universidade Federal Fluminense (GPDU/UFF), ao analisar a escolha do Rio de Janeiro para sediar os Jogos Olímpicos em 2016 explica que antes foram realizadas duas tentativas frustradas para realizar os Jogos Olímpicos,

respectivamente, em 2004 e de 2012 (GARCIA, F. et ali, 2011, p. 4). A escolha da cidade pelo Comitê Olímpico Internacional (COI) representaria um feito inédito para os países do Hemisfério do Sul, sendo este o maior argumento utilizado pelos organizadores brasileiros em defesa do projeto Rio 2016. A unidade das três esferas de governo foi apontada como uma grande vitória política, que explicaria a falta de êxito das candidaturas anteriores do Rio de Janeiro, em 2004 e 2012. A candidatura Rio 2016 originou-se durante as sucessivas administrações do prefeito César Maia<sup>1</sup> (1993-1996, 2000-2004 e 2005-2008). Neste sentido, o primeiro pronunciamento do Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, em 2009, após o anúncio, foi para afirmar que “finalmente o Brasil teria conquistado sua cidadania internacional” (GARCIA, F. et ali, 2011, p. 4).

Tal afirmação revela o superdimensionamento do evento esportivo, alçado à condição de instrumento – político – de um reconhecimento do valor do país, livrando-o de sua condição periférica para se tornar portador de uma nova inserção internacional enquanto “potência emergente”. No discurso do presidente e demais representantes políticos presentes à solenidade do COI, a experiência do Pan-2007 foi trazida à luz como garantia de que o Brasil, em especial, a cidade do Rio de Janeiro, teria adquirido competência para abrigar uma iniciativa desse porte. (GARCIA et al, 2011, p. 4)

Carlos Vainer (VIA MUNDO, 2014) explica que no início do primeiro governo César Maia, com o apoio da Federação das Indústrias do Rio de Janeiro (Firjan) e um consórcio de mais de 40 grandes empresas, o governo contratou a consultoria catalã Tecnologias Urbanas Barcelona S/A (Tubsa), de propriedade do renomado urbanista e consultor internacional catalão Jordi Borja<sup>2</sup>. Este consultor e outros urbanistas atuaram nas concepções da Barcelona Olímpica, cujo conceito está vinculado ao Planejamento Estratégico da Cidade e representa um momento de integração da Espanha ao mercado comum europeu, sendo esta forma de planejamento uma adaptação dos conceitos do planejamento de empresas para o planejamento urbano.

<sup>1</sup> Neste período, em 2003, também houve a tentativa de construção do Museu Guggenheim no Pier Mauá como projeto âncora para revitalização da área portuária. No entanto, este projeto foi rejeitado pela sociedade civil organizada, que levou o debate a Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, por uma ação popular, e ao Tribunal Superior de Justiça, tendo sido vetado devido aos altos custos de implantação que seriam provenientes do município. In: *CONSCIENCIA.NET*. Guggenheim?, 2003. Disponível em: <<http://goo.gl/ZFbf4W>>. Acesso em: 20 mar. de 2015.

<sup>2</sup> Jordi Borja - Urbanista catalão, consultor internacional e diretor do programa "Gerência da cidade e do urbanismo" na Universidade de Catalunha desde 2004. Hoje se dedica à atividade intelectual por meio de livros, artigos e conferências. In: *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* – CCCB. Disponível em: <<http://goo.gl/7Vdkzk>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

No entanto, Veiner também afirma (VIA MUNDO, 2014) que esse processo, intitulado "Planejamento Estratégico", foi inaugurado em algumas cidades americanas: Baltimore, Boston, etc. Barcelona, entretanto, teria sido a primeira cidade europeia a implantar este modelo que, a partir daí, seria exportado para a América Latina.

Para viabilizar as propostas e obras necessárias para a cidade receber os Jogos Olímpicos, foi criada a *Lei Complementar 101/2009* (PORTO MARAVILHA, 2013) que modifica o Plano Diretor, autoriza o Poder Executivo a instituir a Operação Urbana Consorciada da Região do Porto do Rio de Janeiro e cria a Área de Especial Interesse Urbanístico da Região Portuária do Rio de Janeiro, que visaria a “requalificação dos espaços públicos”, “a melhoria da qualidade de vida” de seus atuais e futuros moradores e também a “sustentabilidade ambiental e socioeconômica da área”. A Operação Urbana abrange, além do porto, a Praça Mauá e os bairros de Saúde, Gamboa, Santo Cristo, Morro da Providência e Morro da Conceição (Figura 1), tendo como limites as avenidas Presidente Vargas, Rodrigues Alves, Rio Branco e Francisco Bicalho. As obras pretendem ser realizadas por meio de Parceria Público Privada (PPP) e mecanismos de incentivos fiscais. A previsão é que toda a região seja transformada até 2016 (PORTO MARAVILHA, 2013).

Esta área também pode ser identificada em um mapa da cidade do Rio de Janeiro de 1867, anterior à abertura da Avenida Rio Branco e à criação do Pier Mauá, onde constam Morro do São Bento, Morro da Conceição, Praia do Valongo, Cais da Imperatriz e Morro do Livramento (Figura 10).



**Figura 10** – Nova planta da cidade do Rio de Janeiro (1867)

Região da atual Praça Mauá indicada em azul.

Na reforma urbana também estão previstas ações para a valorização do patrimônio histórico da região e para desenvolvimento socioeconômico, como a instalação do MAR (Figura 11) e o Museu do Amanhã, dedicado às ciências, considerados “âncoras” do Porto Maravilha, ambos situados na região da Praça Mauá e realizados em parceria com a Fundação Roberto Marinho. Citados nos documentos de divulgação oficial dos projetos estratégicos, os projetos articulam-se com o sistema viário e o redesenho da nova frente marítima da cidade (PORTO MARAVILHA, 2014).



**Figura 11** – Localização do museu MAR, em vermelho, na área de revitalização portuária do centro do Rio de Janeiro

Observa-se na apresentação institucional da Operação Urbana (Figura 12), destaque para a imagem do museu MAR associado às expressões “requalificação urbana” e “desenvolvimento socioeconômico” e à logomarca das comemorações dos 450 anos da cidade.



**Figura 12** – Operação Urbana

Segundo Vicente del Rio (1991, p. 44), metrópoles do mundo inteiro passaram a concentrar investimentos e esforços para a ocupação dos vazios, a reutilização do patrimônio instalado, a requalificação de espaços e a intensificação e mistura dos usos nas áreas portuárias centrais e respectivas



frentes marítimas como forma de gerar impactos supostamente positivos e crescentes sobre o seu entorno e a cidade como um todo.

O esvaziamento das áreas portuárias teria ocorrido por diversos motivos, entre os quais (DEL RIO, 2001) destaca-se a presença de grandes navios de cargas, o transporte de mercadorias por *containers*, a dificuldade de acesso às zonas centrais demandadas pelo sistema de logística e os conflitos de usos. Em contrapartida, as áreas portuárias centrais possuiriam grande poder de atração por suas potencialidades paisagísticas, somadas ao patrimônio histórico e cultural. O mesmo autor (DEL RIO, 2001) cita algumas experiências internacionais bem-sucedidas, segundo ele, com destaque para os casos de Boston e Baltimore, nos Estados Unidos, que nos permite compreender algumas questões importantes para o caso da área portuária do Rio de Janeiro.

Del Rio (2001) explica que nas cidades de Boston e Baltimore, as prefeituras destinavam à gestão de uma empresa ou agência de desenvolvimento de capital misto a implementação destes planos e projetos especiais, em um modelo recomendado nos anos 1950 pelo governo dos Estados Unidos. Estas agências, segundo o autor, destinavam linhas de financiamento para a recuperação de áreas degradadas, ficando o governo como coinvestidor, enquanto os agentes imobiliários “podiam comprar e urbanizar terrenos, negociar alterações de legislação e promover incentivos diversos”. Na América do Sul, Del Rio (2011) cita o exemplo da *Corporación Antiguo Puerto Madero S.A.*, na Argentina, como administradora do empreendimento de Buenos Aires, iniciado em 1990, e argumenta que as intervenções fazem contraponto às intervenções ocorridas entre o pós-guerra e o final do século XX, quando políticas urbanas equivocadas – fundamentadas na lógica do modernismo, racional e tecnicista –, orientavam uma renovação e demolição indiscriminada da cidade existente. Por outro lado, as cidades:

(...) incorporam essas possibilidades como justificativa para as grandes reconversões e para alavancar o seu planejamento estratégico, como através de exposições mundiais, olimpíadas, feiras internacionais etc. Este modelo, iniciado com as feiras mundiais de Paris (1889) e Chicago (1893), foi utilizado, por exemplo, em Barcelona cujos esforços de recuperação da área central foram alavancados pelos Jogos Olímpicos de 1992, e em Gênova, onde a Exposição do Centenário de Colombo de 1992 não gerou os impactos previstos nos esforços para a revitalização do *waterfront*. (DEL RIO, 2011)

No website do Porto Maravilha (PORTO MARAVILHA, 2014), conforme



comentamos anteriormente, Barcelona é citada como “modelo para a operação carioca, pois a revitalização catalã transformou a cidade nos Jogos Olímpicos de 1992”. Em abril de 2014, o prefeito de Barcelona, Xavier Trias, juntamente com uma comitiva técnica, esteve no Rio a convite do prefeito Eduardo Paes. Na época, assinaram um termo de cooperação para aperfeiçoar o acordo de 2009, destinado a assessorar o Rio de Janeiro em temas relacionados ao desenvolvimento urbano e à revitalização da zona portuária. Ambos visitaram as obras em execução do Cais do Valongo, antigo cais de desembarque e comércio de negros, cujo sítio arqueológico foi descoberto durante as escavações para as obras do Porto Maravilha, e o museu MAR.

Vale lembrar que no contexto das intervenções urbanísticas de Barcelona para receber as Olimpíadas de 1992, foi implantado o *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA), projeto e obra realizados entre 1987 e 1995, na Plaça dels Àngels, na parte histórica da cidade, projetado pelo renomado arquiteto americano Richard Meier. Segundo Meier (RICHARDMEIER, 2015), este museu teria um papel fundamental no bairro gótico de Barcelona, pois juntamente com outros espaços culturais próximos contribuiria para articular o tecido urbano em área de requalificação urbana.

O documento *Gestão de Alto Desempenho* reafirma que o Porto Maravilha foi desenvolvido a partir do aprendizado e da adaptação de experiências de sucesso de outras cidades no mundo, “evitando erros cometidos – em Baltimore, Barcelona, Buenos Aires, Hong Kong, cidade do Cabo e Roterdã” (CONSELHO DA CIDADE, 2015, p. 65). No documento não fica claro quais foram esses erros, mas a principal questão seria como equilibrar interesses públicos com interesses privados.

Para coordenar o processo de implantação do Porto Maravilha foi criada a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP), empresa de economia mista controlada pela prefeitura, que tem como principais funções implementar e gerir a concessão de obras e serviços públicos na região, além de administrar os recursos patrimoniais e financeiros referentes ao projeto.

Posteriormente, por meio de concorrência pública, foi criada a Concessionária Porto Novo (PORTONOVOSA, 2015), formada pelas empresas OAS, Odebrecht Infraestrutura e Carioca Engenharia, que devem

realizar obras do novo sistema viário da região, conservação de áreas públicas, manutenção de iluminação pública, coleta de resíduos domiciliares, limpeza das encostas de morros, construção calçadas para pedestres e de ciclovia, implementação dos leitos para o Veículo Leve sobre Trilhos (VLT) e a nova rede de infraestrutura de água, gás e esgoto, entre outros.

Embora bastante enaltecido, elogiado e bem aceito nos discursos institucionais, o Porto Maravilha recebeu críticas e questionamentos provenientes dos ambientes universitários, urbanísticos e artísticos, e também de movimentos sociais como aqueles ligados aos trabalhadores e aos moradores da região. Os questionamentos quanto à construção de grandes equipamentos culturais referem-se a elevação do custo dos serviços e de moradia, caracterizando um amplo processo de especulação imobiliária na região, que também eliminaria práticas sociais e culturais características do local com consequente gentrificação.

Um dos aspectos questionados em relação ao projeto refere-se ao legado das obras da Copa do Mundo e das Olimpíadas, inclusive na área habitacional, onde ocorreram desalojamentos e falta de diálogo com as comunidades afetadas, assunto abordado em artigo da relatora especial da Organização das Nações Unidas (ONU) para o Direito à Moradia Adequada, Raquel Rolnik. A relatora discorre sobre os megaeventos e seus efeitos na transformação urbana, que até os anos 1930 deixavam poucas marcas na paisagem urbana. Este cenário mudou nos anos 1980, com a entrada gradativa do setor privado e do planejamento urbano estratégico (ROLNIK, 2010, p. 2).

Em 1980, o Comitê Olímpico Internacional adotou uma filosofia de incorporar progressivamente o setor privado na promoção dos Jogos. Nos anos noventa, tornou-se hegemônica a prática de organização de megaeventos como componentes do planejamento urbano estratégico, com vistas a melhorar a posição destas cidades na economia globalizada. A realização de jogos internacionais como estratégia de desenvolvimento econômico, que inclui a renovação da infraestrutura urbana e o investimento imobiliário, se converteu no enfoque contemporâneo dos megaeventos por parte das cidades e dos Estados. (ROLNIK, 2010, p. 2)

Segundo a Rolnik, os Jogos Olímpicos de Barcelona em 1992 já consideraram este novo enfoque: “modernizar a infraestrutura e promover uma nova imagem pública da cidade, construindo uma arquitetura internacional

inovadora” (ROLNIK, 2010, p. 2). Os processos de reabilitação poderiam promover melhoras infraestruturais e ambientais nas cidades anfitriãs, incluindo: melhorias da mobilidade, no saneamento, na infraestrutura social e cultural, na construção de novas moradias ou na reabilitação de unidades habitacionais, mas dependem de supervisão e acompanhamento:

Nas cidades que organizam os eventos, são frequentes as denúncias de expulsões e despejos forçados massivos para ceder espaço ao desenvolvimento da infraestrutura e à renovação urbana, de redução do acesso à moradia como resultado de gentrificação, de operações de grande envergadura contra as pessoas sem teto, e de punição e discriminação dos grupos marginalizados. Os que mais sofrem as consequências destas práticas são os setores mais desfavorecidos e vulneráveis da sociedade, tais como os segmentos de baixa renda, as minorias étnicas, os imigrantes, os anciãos, as pessoas com deficiência e os grupos marginalizados (como vendedores ambulantes e trabalhadores sexuais). (ROLNIK 2010, p. 3)

Esta postura, ainda segundo Rolnik (2010, p. 5), estaria relacionada à importância atribuída à criação de uma nova imagem internacional da cidade requisitada pela preparação dos jogos, que supõe também, em parte, “a eliminação de manifestações de pobreza e subdesenvolvimento, por meio de projetos de reurbanização que dão prioridade ao embelezamento urbano em relação às necessidades dos moradores locais”.

Para explicar as expectativas de desenvolvimento em diversas áreas (CONSELHO DA CIDADE, 2012, p. 64) como habitação, mobilidade urbana, saneamento, educação, saúde, desenvolvimento social, transporte e cultura, o projeto proporia atrair novos negócios e aumentar a população local dos atuais 30 mil habitantes para 100 mil no período de 10 anos. Estão previstas também, além das construções do Museu do Amanhã e do MAR, a transformação do Píer Mauá em área de lazer e a criação de 530 unidades residenciais através do Novas Alternativas, programa da Secretaria Municipal de Habitação que visaria a reabilitação, recuperação e construção de imóveis em vazios urbanos infraestruturados.

Os recursos para as obras seriam provenientes da própria valorização imobiliária da região (CONSELHO DA CIDADE, 2012, p. 65), como consequência das obras de melhoria. Com alteração de uma lei que permitia construções na zona portuária acima do gabarito fixado em legislação anterior e para finalidades diferentes das que estavam previstas para a

região, os empresários que se interessassem em construir ali só obteriam a licença da prefeitura se adquirissem previamente um Certificado de Potencial Adicional de Construção (Cepac).

Esses certificados Cepac (CONSELHO DA CIDADE, 2012, p. 65) foram transformados “em títulos imobiliários e vendidos para a Caixa Econômica Federal”, que assumiu o risco da operação e deu garantias para o início das obras. Esta entidade financeira ficou responsável por revender os certificados para empresas interessadas em investir na região, através de leilões que começaram a ser realizados em 2011. O valor é determinado livremente pelo mercado. O montante desta venda vai ser utilizado no pagamento das obras de infraestrutura e o excedente – resultado da provável valorização dos títulos – deverá retornar em forma de lucro para a entidade. Na área de desenvolvimento econômico estão destacadas as ações culturais para recuperação do patrimônio histórico e cultural da região, sendo 3% do valor arrecadado com a venda dos certificados Cepac para este fim.

#### **II. 4. Os museus**

O MAR, conforme visto anteriormente, está inserido no estudo da Nova Frente Marítima para a Praça Mauá (Figura 13), que incluiu a demolição do elevado da perimetral e se articula com o Museu do Amanhã (Figura 14) que será inaugurado em 2015.



**Figura 13** – Terraço e mirante do MAR

Vista da área portuária, incluindo obras do Museu do Amanhã e elevado da perimetral, demolido por etapas, entre novembro de 2013 e abril de 2014.



**Figura 14** – Ilustração em 3D do Museu do Amanhã

O atual diretor do MAR, Paulo Herkenhoff (2012), em artigo publicado na Revista da Fundação Getúlio Vargas (FGV), antes da inauguração propriamente dita do MAR, defendia o papel da cultura e a importância da instalação de dois museus no contexto do plano estratégico do centro, focando seu discurso nas relações entre o local e o global.

Há dois ambientes principais em que a questão da cultura deve ser considerada prioritariamente no século XXI: a própria comunidade e a cena internacional. Não existe cidade global sem projeto para a cultura, tomado como projeto coletivo. No plano nacional, o Rio é uma cidade incorrigivelmente centrífuga e generosa. (HERKENHOFF, 2012, p. 42)

O Museu do Amanhã e o MAR são iniciativas da prefeitura com recursos provenientes da parceria público-privada e com a participação da Fundação Roberto Marinho. No âmbito do projeto de requalificação, os novos museus devem se articular aos espaços culturais já existentes no eixo da Avenida Rio Branco, Centro Cultural do Banco do Brasil, Centro Cultural da Caixa Econômica Federal, Biblioteca Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Teatro Municipal e Museu de Arte Moderna (HERKENHOFF, 2012, p. 19). Segundo Herkenhoff (2012, p. 41), o museu pretende desenvolver uma linha de trabalho que discuta a vida simbólica da cidade.

O MAR surge no contexto de outra tradição carioca: os museus vinculados à educação. Foi essa a origem mais remota do Museu Nacional de Belas Artes, cuja semente foi plantada com a Missão Artística Francesa de 1816 no projeto da Academia de Belas Artes, e do MAM, com cursos que formaram gerações de artistas. O binômio pavilhão de exposições e ação educação nasce imbricado como perfil da própria instituição. (HERKENHOFF, 2012, p. 41)

Quanto à arquitetura, Herkenhoff (2012, p. 38) afirma que “no mundo globalizado, a arquitetura é uma arma na guerra simbólica entre cidades de um país ou de um continente”, e vai adiante destacando que “em mais de quatro séculos, a saga urbana carioca reuniu o mais denso acervo histórico de arquitetura do Brasil, desde o período colonial ao século XXI”.

Neste ponto, quanto à guerra simbólica entre as cidades, vale destacar o argumento de Néstor Canclini (2012a, p. 95) sobre como “as alianças entre museus, meios de comunicação e turismo foram mais eficazes para difundir a cultura do que as tentativas dos artistas de levar a arte às ruas”, sugerindo que “necessitamos de novos instrumentos conceituais para analisar estas novas

interações entre o popular e o de massa, o tradicional e o moderno, o público e o privado na área cultural”:

Nas humanidades, as ciências sociais e a gestão dos bens culturais, as artes modernas e contemporâneas costumam estar separadas do patrimônio. Da arte se ocupam os historiadores, os críticos, os museus e as bienais, que agem como se tivessem resolvido a definição de seu objeto e pudessem delimitá-lo nitidamente com relação a outros bens culturais. Ao patrimônio se dedicam os arqueólogos, os antropólogos e os historiadores com uma formação diferentes daquelas que analisam a arte, assim, como daqueles museus e instituições especializados em épocas distantes e em sociedades periféricas. (CANCLINI, 2012a, p. 95)

Esta afirmação pode ser revista em função do que se considera eficácia e escala de abrangência.

Segundo Herkenhoff (2012, p. 42), o MAR é pensado de forma ampla “como um processo em que o valor simbólico da arte e a experiência da percepção crítica produza devaneio poético, conhecimento visual e emancipação subjetiva”. O acervo próprio em formação e o programa de exposições do MAR englobam dois campos: a arte e a cultura visual do Rio de Janeiro. A Escola do Olhar do MAR atuará na educação em parceria com sistema escolar do município do Rio de Janeiro, que possui mais de 1060 escolas e quase 700.000 alunos. Estão previstos também, relações com as comunidades vizinhas, um fórum sobre curadoria e um programa de cooperação com as universidades públicas da região metropolitana do Rio de Janeiro.

Especificamente quanto ao Museu do Amanhã, projeto do arquiteto espanhol Santiago Calatrava, será uma instituição dedicada a pensar a ciência. De acordo com Herkenhoff (2012, p. 41), o museu consolida “a histórica vocação do Rio para o pensamento científico, inaugurada por D. João VI em 1816, com a implantação na cidade dos cursos de engenharia e medicina. (...) O diálogo proposto pelo museu é com a ponta da ciência e a discussão dos grandes temas que afetam a vida do planeta e o cotidiano dos indivíduos”.

Pelas observações do autor, é nítida a importância atribuída à reflexão sobre cultura, aqui incluindo a arte e suas relações com o contexto da cidade. Observa-se, assim, que esses novos museus são muito significativos para o projeto de revitalização e requalificação do centro.

A adoção de edifícios com uso cultural em áreas de requalificação já foi implantada e testada em outras áreas para “reinventar” e “valorizar” a imagem

das cidades, conforme explica Leopoldo Pio, pesquisador do Núcleo Estudos Urbanos e Percepções do Ambiente da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), no artigo “Cultura, Patrimônio e Museu no Porto Maravilha”:

Diversos exemplos recentes de revitalização cultural de centros urbanos podem ser citados, tanto no exterior (Convent Garden em Londres, South Seaport em Nova York, Puerto Madero na Argentina) quanto no Brasil (São Luiz do Maranhão, Vitória, São Paulo, entre outros). (...) Entre as ações culturais mais comuns, destacam-se a valorização das tradições locais e da cultura popular, a instalação de museus e centros culturais monumentais, a preservação do patrimônio cultural e arquitetônico, o incentivo a eventos (conferências, festivais, mostras culturais) e o estímulo ao turismo de cunho cultural. (PIO, 2013, p. 9)

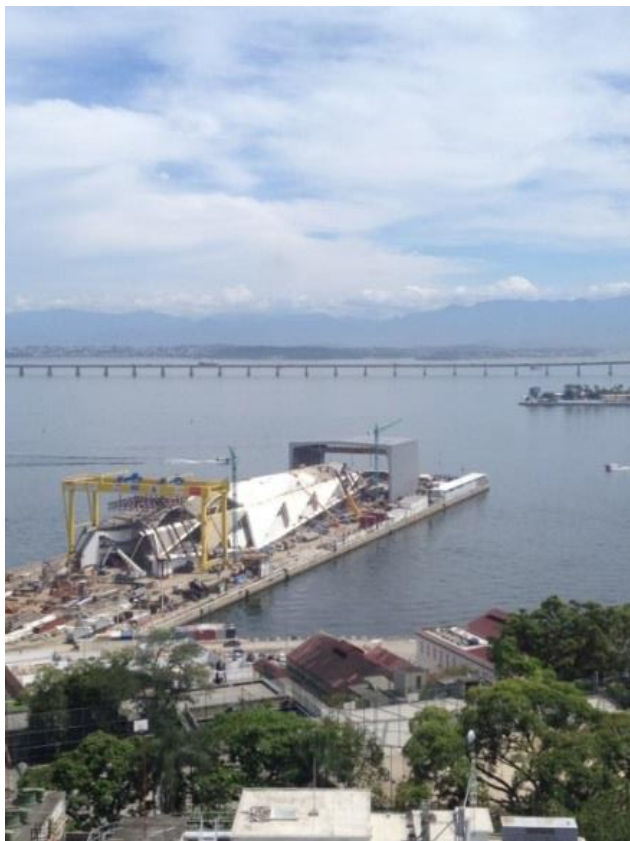
No caso do centro do Rio de Janeiro, a adoção de discurso articulado entre as instituições das três esferas de poder para valorização do patrimônio cultural e da imagem da cidade incluem também as comemorações dos 450 anos da cidade, celebrado em 2015, organizado pelo Comitê Rio450. As comemorações envolvem, segundo o projeto, as escolas públicas e privadas.

O aniversário de 450 anos do Rio de Janeiro, em 2015, é o momento de reverenciar as pessoas que fizeram e fazem desta cidade um dos lugares mais adorados do planeta: os cariocas. A natureza exuberante contribuiu bastante, mas o que torna o Rio tão singular é todo o repertório histórico, artístico, cultural e paisagístico construído ao longo desses quatro séculos e meio. Comemorar o jubileu de 450 anos, portanto, é muito mais do que preparar uma grande festa no dia 1º de março. (RIO 450 ANOS, 2014)

Simultaneamente, foi lançado o *Programa de Valorização da Memória e da Cultura Popular Carioca*, o *Pró Carioca* (RIO 450 ANOS, 2014), para estimular o estudo da história da cidade, seus símbolos, seus repertórios artístico e cultural e seus personagens “emblemáticos”. Uma das ações prevê que as escolas municipais deverão realizar “semanalmente cerimônia de hasteamento da bandeira da cidade”, acompanhada da execução de seu “hino oficial”, *Cidade Maravilhosa* (RIO 450 ANOS, 2014). Serão criados também novos circuitos para a “valorização do patrimônio material e imaterial da cidade” em parceria com o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), por meio do Passaporte dos Museus Cariocas, que será distribuído no MAR e em outros museus para criar uma nova dinâmica de visita museológica. O Museu do Amanhã deverá ser inaugurado ainda em 2015 como um presente para a cidade nos seus 450 anos (Figura 15).



A valorização da imagem da cidade não está dissociada das discussões sobre seu futuro, pois em fevereiro de 2016, último mês do calendário comemorativo (RIO 450 ANOS, 2014), acontecerá a Conferência do V Centenário para debater os próximos 50 anos do Rio de Janeiro com especialistas nas áreas de mobilidade, sustentabilidade, inovação e urbanismo.



**Figura 15** – Obras do Museu do Amanhã

## **II. 5. Plano estratégico e cidade**

Conforme citado anteriormente, o conjunto de ações nas diversas áreas tendo como temas transversais a cidade e a questão urbana está articulado ao conceito de planejamento estratégico. Segundo Vainer (1999, p. 1), durante um longo período, o debate sobre a cidade estava relacionado aos temas “crescimento desordenado, reprodução da força de trabalho, equipamentos de consumo coletivo, movimentos sociais urbanos, racionalização do uso do solo”. A nova questão urbana teria como foco a problemática da competitividade urbana.

Neste sentido, o mesmo autor identifica três analogias em relação à construção e à constituição das cidades contemporâneas no modelo teórico e político associado ao Planejamento Estratégico (VAINER, 1999, p. 11): a

cidade como mercadoria, a cidade como empresa e a cidade como pátria. A competição entre cidades autorizaria a adoção das mesmas práticas do modelo estratégico do mundo das empresas para o universo urbano, e essas três categorias poderiam coexistir de forma dinâmica, fornecendo múltiplas imagens e representações que podem ser usadas conforme a ocasião. Vainer argumenta que o que está em questão é a *City versus* a *Polis*, ou seja, a cidade despolitizada, sem questionamentos *versus* a cidade politizada, como espaço do encontro e confronto entre cidadãos.

A cidade mercadoria seria a cidade “objeto de luxo” (VAINER, 1999, p. 3), vendida no mercado internacional por formas de marketing urbano que valorizem uma imagem positiva de cidade, com infraestrutura e serviços adequados, sendo a pobreza urbana e a marginalização tratadas de forma quase estética e paisagística, não como um problema social. A cidade empresa (VAINER, 1999, p. 6) é planejada e gerida estrategicamente como uma empresa para alcançar a produtividade e a competitividade. “Grandes cidades são multinacionais”, unidades de gestão e negócios com horizonte no mercado. Nesse processo, a parceria público-privada seria fundamental. A cidade pátria (VAINER, 1999, p. 7) demanda que a cidade esteja unificada em torno a um plano estratégico. A intenção é gerar orgulho nos atores sociais envolvidos no projeto, mas o “patriotismo cívico” gera a despolitização e o consenso como princípio e fim.

Assim, percebe-se como o projeto Porto Maravilha se encaixa nos três modelos apontados por Vainer, sendo assumido pelo poder público e pela iniciativa privada como essencial para a cidade no século XXI e reforçado por ações de marketing urbano para atingir o público de modo geral.

No que se refere à cultura, abordada na presente dissertação enquanto patrimônio material e imaterial, Canclini (2012b, p. 89) afirma que a mesma continua sendo responsabilidade dos Estados, embora a promoção da cultura seja cada vez mais tarefa de empresas e órgãos privados.

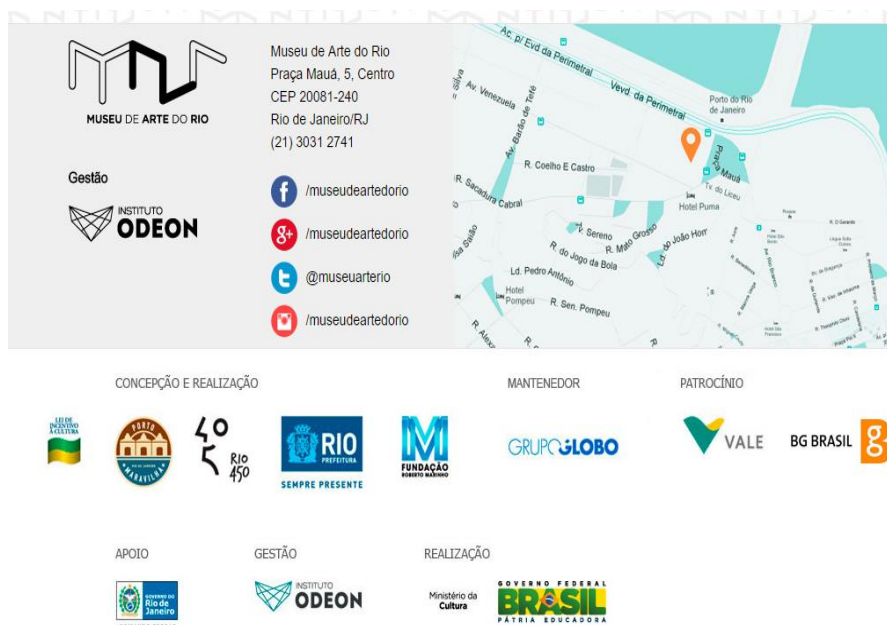
Dessa diferença, derivam dois estilos de ação cultural. Enquanto os governos pensam sua política em termos de proteção e preservação do patrimônio histórico, as iniciativas inovadoras ficam nas mãos da sociedade civil, especialmente daqueles que dispõem de poder econômico para financiar arriscando. Uns e outros buscam na arte dois tipos de crédito simbólico: os Estados, legitimidade e consenso ao aparecer como representantes da história nacional; as empresas,

obter lucro e construir através da cultura de ponta, renovadora, uma imagem “não interessada” de sua expansão econômica. (CANCLINI, 2012b, p. 89)

No Rio de Janeiro observam-se atividades nos dois estilos de ação cultural. Uma das críticas recorrentes ao projeto de requalificação é o fato dos gestores minimizarem ou desconsiderarem as manifestações culturais locais, com remoções e transferência de população. No entanto, Canclini (2012b, p. 194) afirma que mesmo quando o discurso oficial adota a “noção antropológica de cultura”, aquela que considera todas as formas de organizar e simbolizar a vida social, estaria em jogo uma hierarquia dos “capitais culturais”, ou seja, “a arte vale mais do que o artesanato, a medicina científica mais que a popular, a cultura escrita mais que a transmitida oralmente”.

## **II. 6. O MAR**

O MAR está permeado pelas questões que acabamos de mencionar, e diante delas, os responsáveis por sua gestão não deixam de se posicionar, tanto através do planejamento institucional quanto nas programações educativa e curatorial do museu. Se o MAR, conforme afirma o diretor do museu, Paulo Herkenhoff, em entrevista em fevereiro de 2013 logo após sua inauguração, “é um museu de produção de pensamento” (Folha de São Paulo, 2013), tal produção não pode evitar que a concepção e realização do museu envolvem iniciativas da Prefeitura do Rio de Janeiro, Fundação Roberto Marinho, Porto Maravilha e Lei de Incentivo à Cultura, com patrocínio das organizações Globo, Vale e Itaú, apoio do Governo do Estado do Rio de Janeiro, gestão por uma Organização Social (OS) – Instituto Odeon – e realização do Ministério da Cultura. Os apoios institucionais, públicos e privados, confirmam a aliança de forças para implementar o museu no âmbito do projeto de requalificação (Figura 16).



**Figura 16 – Mapa de localização do MAR**

Destaque para as logomarcas referentes à concepção, patrocínios, apoio, gestão e realização.

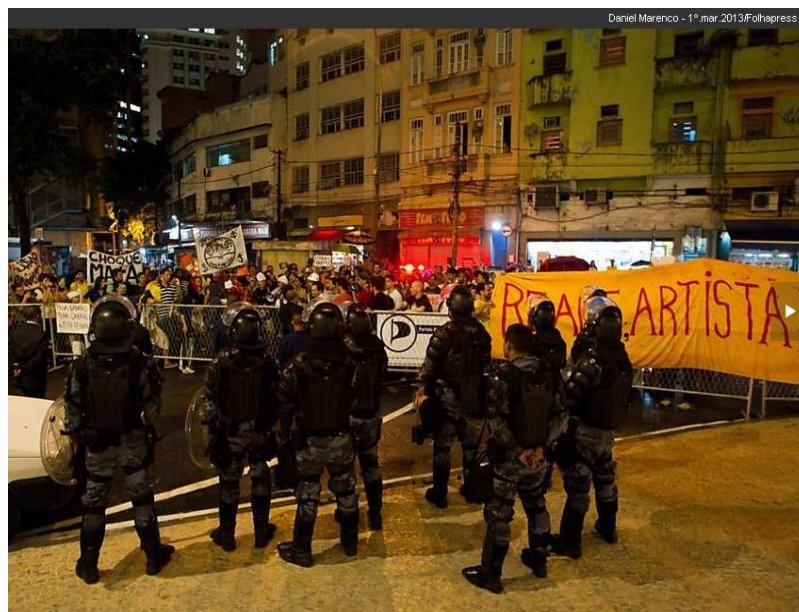
Hoje, o museu MAR e outros museus implantados em contexto de intervenção urbana são tensionados sob vários aspectos. Tais questionamentos têm origem tanto em questões artísticas, programáticas, funcionais, simbólicas e arquitetônicas quanto sociais e políticas. A maioria dessas questões está relacionada diretamente a uma concepção contemporânea de cidade, marcada pelos três modelos apontados anteriormente, cujo caráter simbólico não despreza a necessidade de desconsiderar as contradições e antagonismo próprios do local.

As imagens referentes a inauguração do MAR reforçam esses aspectos (Figuras 17 e 18), já que nos mostram que dentro do museu estavam presentes o vice-presidente das Organizações Globo, João Roberto Marinho, o prefeito Eduardo Paes, a presidente Dilma Rousseff, o governador Sérgio Cabral, os ministros Marta Suplicy e Edison Lobão (Cultura e Minas e Energia, respectivamente) e o presidente da Vale, Murilo Ferreira. Enquanto, simultaneamente, do lado de fora do museu

manifestantes<sup>3</sup> protestavam contra sua fundação.



**Figura 17** – Inauguração do MAR, março de 2013



**Figura 18** – Manifestantes e policiais em frente ao MAR durante a inauguração, em 2013

De certa forma, todos esses aspectos referentes às dinâmicas da cidade reverberam na programação do museu, de forma voluntária ou não. Assim, novas relações entre museu, arte e cidade são construídas diariamente.

<sup>3</sup> Os manifestantes são contrários à “revitalização da região”, que consideram, uma “revitalização vendida” e contrários às remoções de habitações da região e, conseqüentemente, a Parceria Público Privada. Ver: Rio: Dilma inaugura museu sob protestos e lembra época da ditadura. In: *Portal Terra*, 1 mar. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/SkDtk9>>; “Protesto na inauguração do MAR”, vídeo. In: *Youtube*. Disponível em: <<https://youtu.be/A790i-YLXT0Z>>; MAR: artista igual merda. In: *Quadrado dos loucos*, 2 mar. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/PYvX2M>>; Arte barrada na inauguração do MAR. In: *O Globo*, 3 mar. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/6LU4Aj>>.

### **III. MUSEUS DE ARTE**

Os museus apresentam-se ao público em diferentes formatos e temas, sejam histórico, científico, biográfico, temático ou artístico. Este capítulo resgata alguns momentos históricos significativos para compreender os museus de arte atuais. Para tanto, pesquisa-se o desenvolvimento desses museus a partir do final do século XIX, passando pelos movimentos de vanguarda artística, bem como pelas propostas que investem na crítica às instituições a partir do final dos anos 1960 que, por meio de experimentações e discursos, questionaram as determinações dos espaços especializados da arte.

Compreender as transformações dos museus e sua dimensão histórica requer também uma aproximação entre os campos da arte e da arquitetura no âmbito internacional, por meio de obras de artistas e arquitetos que traçaram possíveis caminhos de diálogo entre os dois campos.

#### **III. 1. Museus e arquitetura: contextualização**

Para iniciarmos o debate sobre sua origem, em seu artigo "Arquitetura de Museus" (2001), Flávio Kiefer argumenta que apesar de serem locais destinados a guardar e proteger objetos preciosos – o que permitiria remontar à “própria história da humanidade” (KIEFER, 2001, p. 12) –, os museus como conhecemos hoje teriam aparecido apenas no século XVIII, época de grandes transformações como a Revolução Francesa e a crescente demanda de participação nos negócios do estado pela burguesia ascendente. A tipologia dos palácios teria sido a primeira forma de expressão arquitetônica dos museus, espaços onde estariam guardadas as riquezas da nação, por meio do novo estilo clássico ou “neoclássico”, sendo o exemplo mais notório o Museu do Louvre em Paris, de 1793, que ocupou parte do palácio do governo. Posteriormente, seria construído o Museu do Prado em Madri, de 1819, considerado um museu nacional, juntamente com o Museu do Louvre (KIEFER, 2001, p. 14).

Entre o final do século XIX e o começo do século XX, as rupturas realizadas no campo da arte pelas vanguardas artísticas tiveram reflexo no âmbito do museu como instituição, como espaço de colecionismo e, posteriormente, como espaço de apresentação da arte moderna. Em seu livro



*Museus para o século XXI*, Josep Maria Montaner (2003, p. 9) defende que “a ideia de museu foi chave na definição dos conceitos de cultura e artes na sociedade ocidental”.

Do ponto de vista de seu programa, segundo analisa Martin Grossman, em *O Museu de Arte hoje* (2004), na passagem do século XIX para XX, os museus estariam relacionados ao Neoclassicismo e planejados como reverência ao passado clássico e formal. No entanto, gradativamente, os museus passariam por um processo de modernização formal, estilístico e metodológico.

Seus principais contrapontos nesta evolução são as grandes exposições mundiais e a reprodutibilidade no universo da gráfica e das imagens técnicas, fenômenos de popularização e consumo cultural que despontam em meados do século XIX e que acabam migrando para o Novo Mundo na virada de século em busca de novos campos de aplicação e, claro, de ampliação mercadológica. (GROSSMANN, 2004)

Grossmann (2011), baseado em Douglas Crimp (2005, p. 262), cita ainda como referencial de espaço de museu utilizado no período moderno, o Altes Museum, de 1830, projetado por Karl Friedrich Schinkel, arquiteto ligado ao neoclassicismo, localizado na Ilha dos Museus (Museumsinsel), em Berlim. Este museu se teria tornado uma referência para novas edificações por sua tipologia de caixa contenedora que se destaca na paisagem (Figura 19).



**Figura 19** – Altes Museum em Berlim (c. 1825)  
Referência de tipologia clássica de museu.

Já de acordo com Kiefer (2001, p. 17), a tipologia museu-palácio teria sido adotada em termos urbanos e simbólicos durante mais de um século,

tendo por base o Altes Museum, pois permitiriam tanto um circuito sequencial de visitação quanto o estabelecimento de subcircuitos especializados. No entanto, tal modelo favoreceria também problemas crônicos, como salas repletas de objetos e dificuldade de comunicação com o público.

No começo do século XX, Marcel Duchamp remodelaria a relação artista, museu e espectador ao propor os *readymades*, objetos extraídos do cotidiano e expostos de forma anticonvencional, crítica e questionadora. Seu gesto, junto a muitos outros propostos pelas vanguardas, ainda repercute no campo da arte e na revisão do espaço museológico, pois, entre outros efeitos, coloca o espectador em cena, como parte do trabalho da arte. No entanto, apesar dos inúmeros ataques aos espaços especializados tradicionais, muitos artistas, mesmo aqueles vinculados a certas vanguardas do começo do século XX, ainda permaneceram atuando dentro dos limites estabelecidos pela moldura dos quadros.

Ao refletir sobre o Moderno e o Contemporâneo, o crítico Ronaldo Brito (2001, p. 202) reforça a importância do papel das vanguardas nas primeiras décadas do século XX e o estranhamento do sujeito frente ao mundo em transformação:

A liberdade moderna não era simplesmente a afirmação de novas possibilidades: era sobretudo uma revolta, um desejo crítico frente às coisas e valores instituídos. No limite, expressava o paradoxo de um sujeito que não reconhecia mais o mundo enquanto tal. E de um objeto – o mundo – que parecia não se comunicar com a principal figura construída pela civilização ocidental: o Sujeito. (BRITO, 2001, p. 202)

Esse estranhamento e a inadequação aos esquemas formais modernos no quadro da História da Arte possibilitariam, mais adiante, segundo Brito, um espaço da contemporaneidade.

Este não seria uma figura clara, com âmbitos plenamente definidos. Seria um feixe descontínuo, móvel, a se exercer na tensão com os limites da modernidade, interessado na compreensão e superação desses limites. Não há uma diferença evidente entre o trabalho moderno e o trabalho contemporâneo, *válida por si*, há, isto sim, *démarches* distintas agindo “dentro” e “fora” deles. (BRITO, 2001, p. 206)

Ainda no final do século XIX, segundo Kiefer (2001, p. 18), alguns movimentos de vanguarda passariam a chamar os velhos museus, os museus nacionais, de necrópole da arte em manifestos e panfletos modernistas, por os



considerarem espaços que abrigavam a arte oficial e conservadora.

Historicamente, o suposto universalismo e a estabilidade do modelo de espaço do Altes Museum, associadas às estratégias conservadoras de poder, passaram a ser incompatíveis com as novas manifestações críticas da arte. Nesse contexto surgem também novos questionamentos em relação à arquitetura de museus.

O surgimento de novos tipos de museus, agora planejados por arquitetos ligados aos ideais do movimento moderno, como Le Corbusier, Mies Van der Rohe e Frank Lloyd Wright (Figura 20), estabeleceriam, segundo análise de Montaner (2003), quatro características gerais tipológicas arquitetônicas e uma de revisão institucional do museu, projeto de um artista. Algumas dessas características ainda podem ser identificadas nos museus contemporâneos.

A ideia de museu de crescimento ilimitado, definida em 1939 por Le Corbusier como uma forma retilínea que se enrosca; a ideia do museu para uma povoação (1942), projetado por Mies van der Rohe como platônico museu de planta livre; o Museu Guggenheim de Nova Iorque (1943-1959), criado por Frank Lloyd Wright como forma orgânica e singular gerada por seu percurso helicoidal; e a exigência de Marcel Duchamp de total dissolução do museu, como seus *objets trouvés* surrealistas e com suas propostas de um minúsculo museu portátil, a *Boîte en valise* (1936-1941), que abriu novos caminhos para as exposições e para os museus. (MONTANER, 2003, p. 10)<sup>4</sup>

Segundo Montaner (2003, p. 110), Duchamp teria problematizado o espaço do museu e da galeria ao criar a *Boîte-en-valise* (Figura 21), espécie de mala simulando um museu portátil, e também com suas intervenções em mostras do surrealismo. Na obra *1200 bags of coal* [1200 sacos de carvão], apresentada na Mostra Internacional do Surrealismo (Nova Iorque, 1938), o artista ocupa o teto de uma galeria, enquanto em *Mile of String* [Milha de fio] (Nova Iorque, 1942) afastaria o espectador das obras de arte por meio de fios atravessados entre as obras. Posteriormente, essas propostas artísticas seriam resgatadas em propostas contemporâneas de arquitetura, que Montaner denomina de movimento “antimuseu”.

<sup>4</sup> Vale destacar que na citação o autor utiliza o termo *objets trouvés* para falar de *ready-made* e não distingue as propostas surrealistas daquelas dadaístas, embora haja diferenças de posturas ante esses dois termos: enquanto o *ready-made* seria nomeado como arte, o *objet trouvé* já seria “encontrado” como arte no cotidiano.



**Figura 20** – Guggenheim Museum, 1959  
Um marco urbano em Nova Iorque.



**Figura 21** – *Boîte-en-valise* (1935-1940)  
69 reproduções de obras do próprio Marcel Duchamp.

Ainda quanto aos museus projetados por arquitetos ligados ao movimento moderno, Kiefer (2001, p. 19) argumenta que os espaços internos teriam sido simplificados e as circulações e as salas de exposição seriam integradas em plantas livres. A fluidez e transparência também seriam as marcas dos museus desse período, assim como o uso do concreto que propiciou soluções estruturais inusitadas.

No pós-guerra configuram-se dois caminhos em relação ao museu: a necessidade de reconstrução da economia da Europa, com prioridade para escolas, hospitais e equipamentos básicos destruídos pela guerra em detrimento de museus e, por outra vertente, o revigoramento do museu como meio de legitimação de poder e de soberania. Em palavras de Grossmann (2011):

Amplia-se a inserção dos museus em diferentes localidades ao redor do mundo como também assiste-se a um empoderamento de museus no Velho e Novo Mundo, em particular os de arte, que são redesenhados, reconfigurados, para receber multidões. (GROSSMANN, 2011)

Depois das vanguardas e das Primeira e Segunda Guerras Mundiais teria havido um deslocamento em relação à construção de museus que passaria a ser uma iniciativa dos norte-americanos. Para Montaner (2003, p. 10), “somente a partir do começo dos anos oitenta que as prioridades no campo da moradia, escolas e das infraestruturas deram lugar, nos países desenvolvidos, aos edifícios dedicados à cultura: foi quando se começou a falar de uma nova geração de museus”.

Ao longo da história, as mudanças ocorridas na sociedade, na cultura e na cidade propiciaram o surgimento do espaço museológico do Museu de Arte Moderna (MoMA), em Nova Iorque (1929). A inserção urbana do MoMA em Nova Iorque, em área urbana consolidada, visava também atrair novos visitantes para este novo espaço modernista.



**Figura 22** — The Museum of Modern Art – MoMA  
Inaugurado em 1929. Última reforma em 2004.

Segundo Brian O'Doherty (2002), em *No interior do cubo branco*, o espaço do MoMA (Figura 22) passou a ser uma referência para outros espaços expositivos. O autor denomina como “cubo branco” o espaço expositivo moderno padronizado onde a arte é exibida. A galeria modernista seria, portanto, um cubo de janelas lacradas, com paredes brancas e luz vinda do

teto, cuja estrutura em si contribui para o isolamento e atribuição de significado a obra.

A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado valores. Um pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos junta-se a um projeto chique para produzir uma câmara de estética única. Dentro dessa câmara, os campos de força são tão fortes que, ao deixá-la, a arte pode mergulhar na secularidade. Por outro lado, as coisas transformam-se em arte num recinto onde as ideias predominantes sobre arte concentram-se nelas. (O'DOHERTY, 2007, p. 3)

Quanto aos museus contemporâneos, voltando a Montaner (2003, p. 8), “seguiram na esteira dos protótipos do movimento moderno e de algumas realizações dos anos cinquenta, recuperando valores tipológicos dos museus históricos”. Criando subdivisões temáticas, categorizações relacionadas à organização do espaço interno, à relação com o contexto urbano e ao simbolismo, Montaner (2003) estabelece categorias a fim de comparar as características da arquitetura dos museus contemporâneos. A maioria dos museus pesquisados destina-se à arte, no entanto, são citados também outros tipos de museus, como os museus de cidades, de ciências naturais e de tecnologia, instituições não necessariamente vinculadas às atividades artísticas, mas que possuem algum conceito comum a outros museus.

Em *Museus para o século XXI* de Montaner (2003, p. 12), há oito capítulos relacionados às arquiteturas dos museus, cujas categorias são: “o museu como organismo extraordinário”, “a evolução da caixa”, “o objeto minimalista”, o “museu-museu”, “o museu voltado para si mesmo”, “museu colagem”, “o antimuseu” e “formas de desmaterialização”. Essas características nem sempre existem de forma isolada, podendo constar de forma articulada e, às vezes, simultânea em um mesmo projeto.

O “museu como organismo extraordinário” (MONTANER, 2003, p. 12) seria aquele que se destaca na paisagem, tendo com referência o Museu Guggenheim de Nova Iorque, projeto do arquiteto Frank Lloyd Wright (1959), em formato circular e escultural, contrário ao historicismo que determinava a forma de caixa estática e simétrica – como no Altes Museum –, e um percurso interno em espiral, gerador de movimento contínuo, instalado como contraponto ao

contexto urbano verticalizado e consolidado de Nova Iorque.

Enquanto em “a evolução da caixa”, conservam-se os princípios de proporções clássicas, com a ideia de caixa fechada, mas avança-se em direção a um volume limpo e neutro, sem adornos, similar a um *container* com planta livre e flexível e luz natural. Na origem desse tipo de museu está a tradição racionalista dos arquitetos Le Corbusier e Mies van der Rohe, ligados ao movimento moderno.

O MoMa<sup>5</sup> (1939), conforme citado anteriormente, configurou um exemplo de novo desenho e variação da caixa com funcionamento no sentido vertical. Projetado por Philip L. Goodwin e Edward Druerll Stone teria sido o primeiro museu “a considerar em suas coleções a fotografia, o cinema, a arquitetura e o desenho industrial” (MONTANER, 2003, p. 40).

No Brasil Montaner (2003, p. 31) cita o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), de 1958, projeto de Afonso Eduardo Reidy, com paisagismo de Roberto Burle Marx, e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), de 1968, projeto de Lina Bo Bardi, como exemplos de museus que alcançaram repercussão internacional (Figuras 23 e 24). Para situá-los na história do país, vale lembrar que foram construídos no contexto de industrialização e do regime militar, respectivamente.



**Figura 23** – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM  
Bloco de Exposições, 1965.

<sup>5</sup> O MoMa foi fundado em 1929 com a missão de “ajudar as pessoas a compreender e apreciar as artes visuais”. Somente após dez anos o museu se instalaria no centro de Manhattan, em 1939. In: *Museum History. The Museum of Modern Art*. Disponível em: <<http://goo.gl/4xWSpl>>.



**Figura 24** – Museu de Arte de São Paulo – MASP

Quanto ao museu “objeto minimalista”, terceira categoria de Montaner (2003), estaria associado à vertente da arte minimalista e à própria arquitetura moderna, como uma espécie de neo-racionalismo. No Brasil, as referências seriam dois museus situados em São Paulo e projetados pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha: a sede do Museu Brasileiro de Escultura (MUBE), de 1995, um museu com conceito de espaço público associado – uma praça –, e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 1999.

O “museu-museu” por sua vez enfatizaria a essência da própria disciplina arquitetônica, seja planejando os espaços internos, considerando-se a análise de tipologias históricas ou interagindo com a morfologia urbana. Essa lógica aplica-se frequentemente nas remodelações de edifícios existentes, como na ampliação do Museu do Louvre, de 1989, com seu pátio central ocupado pela pirâmide de vidro, projetado pelo arquiteto chinês I. M. Pei, e a ampliação do Museu do Prado em 1996 por Rafael Moneo.

“O museu voltado para si mesmo”, quinta categoria do autor, seria um museu introspectivo, focado nas coleções e seus espaços e na museografia didática. Situa-se entre o museu de formas expressivas e a tradição tipológica da caixa neutra. No Brasil esta categoria estaria presente na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, de 1998, projetada pelo arquiteto Álvaro Siza. Enquanto o “museu colagem”, formado por uma colagem de fragmentos, seria a expressão da cultura de massa, representando a implosão do programa de usos do museu e, simbolicamente, a valorização dos espaços destinados à cultura nos anos 1980. O exemplo emblemático é a ampliação da Neue



Staatsgalerie em Stuttgart (Figura 25), que extrapola a caixa branca e neutra com uma composição de formas diferentes e fragmentadas.



**Figura 25** – Neue Staatsgalerie  
Projeto de James Stirling, 1984.

O projeto da Neue Staatsgalerie, segundo Kiefer (2001, p. 21), baseado em Crimp (2011, p. 255), “é uma ampliação resolvida na forma de um anexo autônomo e tem uma planta que faz uma clara referência ao Altes Museum (1823-1830) de Schinkel”. De acordo com Kiefer, os espaços de exposição retomam os percursos sequenciais considerados conservadores pelos modernistas, mas esses espaços “abusam do ecletismo, das citações, ironias e humores” e sua inserção na cidade criou um museu que funciona como caminho de ligação entre dois setores da cidade.

Quanto ao “antimuseu”, última categoria de Montaner (2003), questionaria seus próprios limites, desdobrando-se nas “formas de desmaterialização”, seguindo em múltiplas direções, assim como a arte contemporânea.

De acordo com Montaner (2003, p. 110), no decorrer da segunda metade do século XX, artistas e arquitetos teriam revitalizado “as críticas das vanguardas artísticas aos museus, reconhecendo especialmente o caráter problemático de qualquer lugar dedicado à arte contemporânea”. Neste sentido, propõem inclusive a necessidade de romper com a tipologia do “cubo branco”. Neste período, “os museus e centros de arte eram instalados em antigas estruturas industriais, estações, depósitos, armazéns, hospitais e prisões, em oposição ao museu como lugar de luxo, sobredesenhado e acabado” (MONTANER, 2003, p. 113). Como

exemplos dessas situações temos o PS1 Contemporary Art Center, em Nova Iorque, atualmente administrado pelo MoMA PS1 e o Matadero de Madri, construído em um antigo matadouro da cidade, entre outros exemplos.

O PS1 foi fundado em 1971 (MONTANER, 2003, p. 116) por Alanna Heiss; era uma organização cuja missão era transformar espaços e edificações abandonadas e subutilizadas em estúdios de artistas e espaços para exposições. Alanna Heiss (MACEDO e BORTOLLI, 2014, p. 10) ciente de que a cidade era um polo para artistas contemporâneos, percebeu que os espaços tradicionais de museus não possibilitavam formas adequadas e oportunidades de exposições *site specific*, e conduziu um movimento por espaços alternativos de arte que mudou radicalmente a forma de produção e o conceito de trabalhos de arte em grande escala. Ainda em 1971, o PS1 organizou uma exposição com trabalhos de Gordon Matta-Clark, os *buildings cuts*, em espaços sem uso na ponte do bairro de Brooklyn.

Outro exemplo de “antimuseu” citado por Montaner (2003, p. 117) é a *Documenta de Kassel*, criada em 1955 por Arnold Bode, artista e curador alemão, com intervenções urbanas em grande escala “efêmeras e impactantes” e no Brasil o projeto *Arte/Cidade*, que realizou quatro edições em São Paulo, sendo a primeira em 1994, com participações de artistas internacionais convidados e intervenções em diversos locais abandonados da cidade. Importante mencionar também a cidade de Munster, na Alemanha, onde ocorre a cada dez anos, desde 1977, o evento *Skulptur Projekte Munster*. De forma abrangente, os trabalhos de arte passariam a ocupar a cidade, colocando-a explicitamente como museu a céu aberto. A última edição, realizada em 2007, formou juntamente com a 12ª *Documenta Kassel*, a 38ª *Art Basel* e a 52ª *Bienal de Veneza* um amplo circuito de arte.

Vale destacar também a reciclagem de edifícios históricos ocorrida entre os anos 1980 e 1990, como uma nova postura frente aos centros históricos e seus edifícios representativos, como por exemplo a Gare D’Orsay.

A demolição da antiga estação de trens já estava decidida e autorizada desde 1970 para a construção de um grande hotel internacional, quando em 1973, por uma nova sensibilidade em relação aos edifícios do século XIX, é inventariada como bem dos monumentos históricos franceses. O governo francês, em vez de demolir a velha estação, decidiu, em 1979, empreender uma reciclagem desse edifício, organizando um concurso de arquitetura



para escolher o projeto de um museu dedicado ao século XIX. (KIEFER, 2001, p. 23)

Esta postura frente aos centros históricos e suas edificações e/ou à revitalização de áreas destinada a novos projetos urbanísticos, onde os museus assumem um papel fundamental, foi discutida no capítulo anterior.

A contextualização do discurso de museu contemporâneo, portanto, está relacionada às ações artísticas e aos espaços físicos provenientes do modernismo, às novas relações com o espaço da cidade, à noção de museu como espaço de múltiplas funções integrante de um amplo sistema de arte e até à sua desmaterialização como espaço contenedor.

### **III. 2. Museus, arte contemporânea e cidades: campo expandido**

A produção artística das décadas de 1960 e 1970 tensionou a relação entre obra e espaço expositivo, libertando as obras do suporte e do enquadramento da moldura, como na pintura; eliminando o pedestal, como na escultura, apresentando-se como instalação ou como obra *site specific*, tema que será tratado adiante. Neste período alteram-se as relações entre artista-obra-público-espaço.

Ainda sob o efeito do pós-guerra, o mundo estava modificado e atravessado por diversas questões emergentes, como a reconstrução e a revisão das cidades e da tradição cultural europeia frente à ascensão econômica e cultural do Estados Unidos, à intensificação do consumo de bens materiais em sociedades capitalistas, à Guerra do Vietnã e a contracultura, aos cenários políticos ditatoriais da América Latina e ao movimento de maio de 68, além de diversos movimentos e lutas de caráter identitário e de gênero, tais como: feminismo, movimento gay e movimento negro, entre outros.

Esse contexto se refletiu nas propostas artísticas e, conseqüentemente, nos museus.

Em *A Sociedade sem relato*, Nestor García Canclini (2012a, p. 39) argumenta que as propostas artísticas desse período,

[...] ao relativizar os valores estéticos e a fundamentação do gosto, admitiram a existência de múltiplas poéticas. Ao colocar, acima da *representação* a *experimentação* nos modos de representar ou aludir ao real, perturbaram a ordem clássica e o museu como templo de consagração e exibição da arte e o relato que havia organizado seus vínculos com a política, o mercado e a mídia. (CANCLINI, 2012, p. 39)

Neste momento também surgem trabalhos que evidenciam, problematizam e aproximam as fronteiras entre arquitetura e escultura e, por outro lado, questionam e problematizam o espaço do museu, da galeria e do estúdio.

No que diz respeito aos limites da arte, a partir do final dos anos 1960 e 1970 surgem várias propostas críticas, dentre as quais dois artistas são referência, indagando as questões citadas anteriormente em suas produções: Hans Haacke e Daniel Buren.

Hans Haacke, conforme citado anteriormente, é considerado um dos pioneiros da chamada “crítica institucional”, prática emergente a partir de questionamentos da arte conceitual que surgiu no final dos anos 1960 em Nova Iorque. O artista questiona em suas obras e escritos os mecanismos de poder e as relações da arte com a cultura, a política, o mercado e a globalização, que agem como redutores do potencial subversivo da arte; enquanto Daniel Buren investiga os mecanismos ligados à produção da obra de arte, do atelier ao museu. Ambos questionam o sistema institucional da arte.

Em seu artigo “Museos, gestores de la conciencia” (1984, p. 1), Hans Haacke argumenta que “o mundo da arte como um todo, e os museus em particular, pertencem ao que foi chamado de ‘indústria da consciência’”. Partindo da expressão “indústria da consciência” – cunhada por Hans Magnus Enzensberger, poeta e ensaísta alemão, que comparava a arte a um produto social –, Haacke (1984, p. 10) expande o conceito e afirma que o termo “indústria” abrange todas as atividades de produção, distribuição e consumo da arte, e que “todo Museu é forçosamente uma instituição política, não importa se é privado ou mantido e supervisionado por agências governamentais”.

As relações de poder entre as instituições de arte e suas fontes de financiamento, segundo Haacke (1984), se teriam tornado mais complexas com a percepção das empresas da imagem do museu como uma ferramenta de promoção empresarial, gerando o financiamento corporativo que sustenta programas de grandes exposições itinerantes. Os museus seriam tratados como organizações sociais que seguem modos industriais de operação.

A associação de empresas com o sistema da arte, portanto, poderia trazer muitos benefícios para a imagem corporativa do museu e para os investidores. No

mesmo campo podem conviver atualmente a responsabilidade socioambiental, a sustentabilidade e as ações educacionais e de inclusão social, bem como as intervenções no território e no entorno do museu, reafirmando as reflexões anteriores de Hans Haacke (1984). Essas ações contribuiriam para reduzir e neutralizar o potencial subversivo e questionador de alguns trabalhos de arte, enquanto ocultam os reais interesses de expansão econômica das empresas. Investiriam na arte, portanto, como “lubrificante social”, que ao invés de provocar fricções a partir de seu potencial crítico, ajudaria na fluidez do funcionamento da máquina empresarial e seus negócios que perpassam a sociedade.

Vale destacar um dos trabalhos do artista Haacke (Figura 26) que trouxe à tona uma discussão sobre as questões fundiárias de Nova Iorque, até então desconhecidas. *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (MACBA, 2009, p. 1) documenta a propriedade e o controle do espaço urbano ao catalogar e expor as propriedades e transações de Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, que representavam a maior concentração de imóveis em Nova Iorque, localizadas em dois bairros formados por minorias étnicas e raciais. A obra inclui 142 fotografias de edifícios, acompanhadas de dados sobre as propriedades e seu valor de mercado. O artista revela o sistema imobiliário, as necessidades sociais, a administração pública e a especulação imobiliária constituída por uma rede obscura de laços familiares e empresas falsas. Previsto para ser apresentado em exposição individual do artista no Museu Guggenheim, em Nova Iorque, esta obra foi recusada pelo diretor do museu, sob a alegação de que era inadequada. Entretanto, o artista não acatou a decisão e teve sua exposição cancelada pelo Conselho de Curadores do Museu (MACBA, 2009, p. 1).



**Figura 26 – Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, 1971**

Fonte: Museu d'Art Contemporani de Barcelona – MACBA.

Outra contribuição ao debate sobre museus veio do artista francês Daniel Buren (1973/2001) que defende em “Função do Museu” que o museu é um lugar privilegiado com triplo papel:

**Estético.** É o quadro, o suporte real onde inscreve-se – compõem-se – a obra. Ao mesmo tempo, é o centro onde se processa a ação e o ponto de vista único da obra (topográfico e cultural).

**Econômico.** O Museu atribui à obra por ele exposta um valor mercantil, privilegiando-a/selecionando-a. Conservando-a ou retirando-a do lugar-comum efetua sua promoção social. Assegura portanto a divulgação e o consumo.

**Místico.** O Museu/a Galeria assegura imediatamente o status de “Arte” a tudo o que expõe com credulidade, ou melhor, baseado no hábito de desviar *a priori* todas as tentativas de questionamento dos próprios fundamentos da arte, sem deixar de observar atentamente o lugar de onde parte este questionamento. O Museu (a Galeria) é o corpo místico da Arte. (BUREN, 1973/2001, p. 61)

Buren (1973/2001, p. 61) assinala que a arte poderia surgir como consequência dos dois limites que pareciam não ter nada em comum com ela: o museu/galeria e os limites culturais. Limites culturais tratados como a sociedade e a cidade. Buren reforça a importância do espaço de apreensão da arte que é determinante para a sua própria existência e analisa o museu como um refúgio para as obras de arte: “Toda obra de arte é feita com vistas a ser conservada, reunida junto a outras e preservada (entre outras coisas, de obras

que são excluídas do Museu, seja lá por qual motivo)” (BUREN, 1973/2001, p. 60).

O artista afirma ainda que “o lugar onde determinada obra é exposta impregna e marca esta obra, direta ou indiretamente, seja ela feita consciente ou inconscientemente para o Museu” (BUREN, 1971, p. 61). Como resultado, toda obra apresentada neste quadro estaria protegida de qualquer possibilidade de ruptura.

[...] se a obra vai ao Museu para refugiar-se é porque lá está o seu conforto, seu enquadramento, limite que ela considera natural, esquecendo-se que se trata apenas de algo histórico, isto é, um enquadramento necessário às obras que no Museu se inscrevem (à sua própria existência). (BUREN, 1973/2001, p. 60)

Ainda neste período, as relações entre as obras de arte e o espaço da galeria passariam a ser revistas. Além de escreverem e refletirem sobre a arte, Daniel Buren e Hans Haacke também realizaram vários trabalhos que problematizaram o espaço do museu e da galeria, questionando os limites da moldura e incorporando as paredes brancas aos trabalhos de arte.

Em 1971, Buren (GUGGENHEIM, 2015) realiza um trabalho específico para o Museu Guggenheim, um *bannner* impresso em frente e verso (Figura 27), que dialogava com a arquitetura imponente do museu e transformava a maneira como este funcionava, juntamente com trabalhos de outros artistas presentes na exposição. Buren examina a “arquitetura, layout das salas, saídas, corredores, escadas e janelas. Ele também considera os aspectos mais abstratos de um determinado espaço: a rede de forças sociais, econômicas e políticas em jogo”. O trabalho gerou críticas entre os artistas e antes da abertura oficial foi removido (GUGGENHEIM, 2015).



**Figura 27** – Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, 1971  
*Site specific*, Guggenheim Museum

Segundo Gabriele Knapstein e Uta Caspary (2013), responsáveis pela curadoria da exposição *Wall Works* realizada em 2014 no Hamburger Bahnhof – Museu de Arte Contemporânea em Berlim, essa produção artística era baseada no conceito de *site specific*, executada por artistas de contextos variados. A parede, o espaço pictórico e o espaço arquitetônico combinavam-se para criar uma entidade em cada trabalho, cada um a sua maneira.

*From within the context of Minimalism and Conceptual art, artists examined the “White Cube” in a museum or gallery space, and the wall, as part of the exhibition display, was taken up as a central theme. In differing ways, walls serve as temporary surfaces for staging graphic, painterly, cinematic and language-based works, and they can, in fact, be interpreted as sculpture. Walls are sometimes also physically attacked or the masonry beneath the plaster is exposed. In essence, the wall, pictorial space and architectural space combine to create an entity in every work, each in its own way. (KNAPSTEIN; CASPARY, 2013)*

Um aspecto relevante que gerou transformações na abordagem do tema museu, portanto, refere-se à noção de *site specific*. Por volta da década de 1950, uma vanguarda artística teria começado a explorar temáticas e técnicas, expandindo os limites de sua área de atuação e trabalhando em objetos que não seriam escultura, tampouco arquitetura ou paisagem (KRAUSS, 2008, p. 133).



**Figura 28** – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

Vale destacar a obra *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson (Figura 28), caracterizando a ampliação do campo da arte para além das galerias e espaços convencionais, bem como aquelas de Robert Morris, Walter de Maria e Sol Witt, entre outros, que a partir de 1960 também exploraram os chamados “campos abertos”, que incluíam o espaço real – a paisagem – como parte dos trabalhos de arte.

As obras instaladas no tecido urbano passaram também a incorporar o público e, consequentemente, a política e a participação da população.

No que se refere às primeiras experiências de *site-specific*, o espaço idealizado do modernismo teria sido substituído pela materialidade da paisagem natural ou do espaço do cotidiano. Miwon Kwon (2002) reflete sobre os argumentos desse período, que considera marcado por uma ideia de *site* pensado de acordo com preceitos fenomenológicos:

*Whether inside the white cube or out in the Nevada desert, whether architectural or landscape-oriented, site-specific art initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements: length, depth, height, texture, and shape of walls and rooms; scale and proportion of plazas, buildings, or parks; existing conditions of lighting, ventilation, traffic patterns; distinctive topographical features, and so forth. (KWON, 2002, p. 11)*

De forma complementar, além da expansão espacial, os trabalhos de arte implicados no debate sobre o *site* passariam a incorporar uma série de temas até então ignorados, como as inter-relações existentes entre obras, práticas sociais, processos políticos e demais disciplinas.

*To be “specific” to such a site, in turn, is to decode and/or recode the institutional conventions so as to expose their hidden operations – to reveal the way in which institutions mold art’s meaning to modulate its cultural and economic value; to undercut the fallacy of art’s and institutions’ autonomy by making apparent their relationship to the boarder socioeconomic and political processes of the day.*

[...]

*In addition to this spatial expansion, site-oriented art is also informed by a boarder range of disciplines (anthropology, sociology, literary criticism, psychology, natural and cultural histories, architecture and urbanism, computer science, political theory, philosophy) and is more sharply attuned to popular discourses (fashion, music, advertising, film, and television). (KWON, 2002, p. 14 e 26)*

Desta forma, segundo Kwon, teria havido uma transformação na definição de *site*, de localidade física à valorização também do formato discursivo, fluido e virtual, não necessariamente vinculado ao seu aspecto físico.

Tratando das fronteiras entre obras de arte, escultura, arquitetura e *site specific*, Anthony Vidler (2012) em “Arquitetura no Campo Expandido”, argumenta que ao atuarem na área urbana, os artistas apropriaram-se de questões da arquitetura, enquanto os arquitetos buscaram os questionamentos da escultura como forma de fugir da rigidez funcionalista. Identificam-se similaridades na produção de artistas e arquitetos quanto à ruptura das fronteiras entre escultura e arquitetura e escultura e paisagem.

Esta ambiguidade esteve presente pelo menos desde os anos 1960, quando foi igualmente possível ver Dan Graham tomando sua inspiração da teoria e prática arquitetônica como foi ver Louis I. Kahn construindo uma estética “minimalista” semelhante a aquela desenvolvida por Donald Judd e seus pares. Mas com a exploração atual da forma digital comum na arquitetura de Frank Gehry e seus contemporâneos mais jovens para escultores como Richard Serra, as distinções parecem ter vindo repousar no território estreito do “uso” versus “inutilidade. (VIDLER, 2010, p. 3)

Dois exemplos de como a arte pública seria incorporada à cidade ilustram essas situações: as obras executadas por fomento governamental, *La grande vitesse*, de Alexander Calder, e *Titled arc*, de Richard Serra, ambas nos Estados Unidos.

O trabalho de Calder (KWON, 2002, p. 61) instalado em Michigan, em 1969, teria sido recebido de forma imediata pela população e se transformado em símbolo da cidade (Figura 29). No caso do trabalho de Serra (Figura 30), instalado na Federal Plaza em Nova Iorque, em 1981, houve grande reação da população, gerando conflitos entre o artista e a opinião pública, culminando com a retirada da obra em 1989 – após um processo judicial –, sob alegação de que tornara inviável a utilização de um espaço público pela população, pois impediria tanto a



visibilidade entre os dois lados da praça quanto a circulação de pedestres. Houve tentativa de viabilizar outro local para instalação da obra, no entanto, defendendo o conceito de *site specific*, o artista argumentaria que a obra havia sido produzida especificamente para aquele local, preferindo destruí-la (KWON, 2002. p. 73).



**Figura 29** – Alexander Calder, *La grande vitesse*, 1969



**Figura 30** – Richard Serra, *Titled arc*, 1981

Todas essas manifestações geraram críticas e questionamentos aos museus. No entanto, ao ser criticada, a instituição aparentemente se reposicionou ao longo dos anos, tanto entre os artistas quanto em relação às políticas culturais associadas e ao sistema de arte, incorporando essas novas atitudes.

Uma forma internacionalmente reconhecida e inovadora de reposicionamento do museu ocorreu na França por iniciativa do poder público, a partir de 1959, quando André Malraux (1901-1976) foi primeiro-ministro de cultura da França. Segundo Grossmann (2011), neste período, Malraux – que além de escritor, foi político e atuou como ministro da cultura durante dez anos – repensa e investiga o museu como espaço de intercâmbio entre arte e o

contexto em que estaria inserido, baseando-se no conceito de “Museu Imaginário”. Cunhado pelo mesmo como algo entre um museu de imagens e um espaço mental que habita o homem (o imaginário), essa ideia de “museu” culminaria com a criação por parte de sua equipe das *Maisons de la Culture*, que integrariam a experiência da arte e o estímulo à sociabilização e ao espírito comunitário. Assim, surgiria o projeto pioneiro do Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou (*Centre national d'art et de culture Georges Pompidou*), em Paris (Figura 31).



**Figura 31** – Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou

Voltando às considerações de Josep Montaner (2003), esta obra caracterizaria o momento crucial da evolução do museu como *container*, “quando esta tradição da caixa eclodiu no edifício-massa do Centro Pompidou em Paris (1972-1977), de Renzo Piano e Richard Rogers, um centro de arte multifuncional e popular” (MONTANER, 2003, p. 40). Dirigido pelo museólogo Pontus Hultén durante sete anos de forma inovadora, o Pompidou funcionaria como uma plataforma de intercâmbio entre a sociedade e a criação contemporânea. O espaço abriga biblioteca, museu e auditórios, entre outros. O reflexo deste conceito de centro cultural no Brasil, de certa forma, pode ser observado no programa polivalente do Sesc Pompeia (1982) em São Paulo, projetado por Lina Bo Bardi de forma poética e extremamente criativa, cujo conceito se expandiu para outras cidades do país.

Em relação ao contexto dos museus brasileiros, durante um evento realizado em São Paulo em 2004, promovido pelo Fórum Permanente de Museus e intitulado *Desafios para o Museu de Arte no século 21 no Brasil*, Paulo Herkenhoff, na época diretor do Museu Nacional de Belas Artes, fez um

relato sobre os museus brasileiros e destacou a criação no país de novos espaços expositivos nos últimos quinze anos.

[...] existem hoje muito mais museus e centros culturais espalhados por todo país, vários deles pelo menos razoavelmente adequados e aparelhados em termos museológicos. Além disso, um montante de recursos financeiros inéditos foi investido em exposições temporárias itinerantes nos últimos anos no país, coisa que não existia até os anos 80. E muitas dessas exposições realizadas nesses museus atraíram também um público inédito para o setor. (HERKENHOFF, 2004)

Herkenhoff (2004) também comenta que grande parte dessa expansão quantitativa não teria sido acompanhada por uma expansão qualitativa, tendo sido executada por mecanismos de renúncia fiscal apoiadas pela Lei Rouanet. Esse mecanismo, por um lado, teria fortalecido várias instituições com recursos privados e, por outro, privilegiaria estatísticas para o atendimento de investidores privados; privilegiaria, conseqüentemente, o lado “centro cultural” em detrimento do conteúdo expositivo. A crítica ao lado “centro cultural” dos museus nem sempre está associada à qualidade do conteúdo da programação, mas sim à falta de comprometimento com programas de longo prazo.

[...] agregando mais um aspecto do caráter perverso da Lei Rouanet, que é exatamente essa ideologia do centro cultural, das exposições temporárias, da desqualificação do trabalho sério pelas quantidades e estatísticas, dizendo que no fundo, hoje, os museus se tornaram meras autarquias dos centros culturais. (HERKENHOFF, 2004)

Quanto ao planejamento e à diversificação de atividades, Canclini (2012a, p. 210) situa o momento em que surgiram as pesquisas estatísticas em museus e afirma que a partir dos anos 1960, os museus de arte europeus adotariam pesquisas e estatísticas com os visitantes, similares às pesquisas de consumo de produtos. O objetivo seria adequar o planejamento de exposições às expectativas dos visitantes. As pesquisas indicaram que as obras expostas no museu adquirem diversos sentidos e significados, sendo modificadas ou recriadas de forma não previstas por autores e curadores de acordo com o nível de escolaridade, a faixa etária e o nível de renda dos visitantes.

Ainda segundo Canclini (2012b, p. 60), se o campo artístico está submetido às estatísticas e “a esses jogos entre comércio, publicidade e o turismo, onde foi parar sua autonomia, a renovação intrínseca das buscas estéticas, a comunicação ‘espiritual’ com o público?”.

Quanto ao contexto da América Latina, Canclini (2012, p. 68) em seu

livro *Culturas Híbridas* faz uma análise específica do contexto da modernização tardia e destaca a importância de compreender as obras expostas no museu no contexto de sua produção, circulação, apropriação e relatos. Relatos que dialogam entre si, que se hibridizam continuamente. Canclini (2012, p. 86) explica que em 1948 nasceriam os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro; em 1956, o de Buenos Aires; em 1962, o de Bogotá; e em 1964, o do México. O autor destaca que entre os anos 1950 e 1970, cinco aspectos caracterizaram mudanças estruturais na América Latina com reflexos nas propostas de museu: a industrialização e o emprego de assalariados, a expansão urbana, a ampliação do mercado de bens culturais associada à redução do analfabetismo, as novas tecnologias comunicacionais (TV e telefone) e o avanço dos movimentos políticos e sociais.

Desta forma, de acordo com o autor, amplia-se a discussão sobre arte para outras áreas de conhecimento, como a comunicação, a história e a sociologia, hoje permeadas pelas novas tecnologias comunicacionais e pela desterritorialização. Sugere, portanto, que necessitamos de novos instrumentos conceituais para analisar as novas interações (CANCLINI, 2012b, p. 96).

Ao refletir sobre o espaço do museu como mediador de impactos em relação ao visitante e a obra exposta, Canclini argumenta:

[...] a arte do último século quis ser o refúgio do imprevisto, do gozo efêmero e incipiente, estar sempre em um lugar diferente daquele que é buscada. Entretanto, os museus organizam essas buscas e transgressões, os meios massivos nos preparam para chegarmos a elas sem surpresas, situam-nas dentro de um sistema classificatório que é também uma interpretação, uma digestão. (CANCLINI, 2012b, p. 103)

Em relação ao Museu de Arte do Rio – MAR, especificamente, as questões citadas anteriormente referentes ao enquadramento das obras de arte e à estrutura do museu estão em sua própria origem, que remonta à história da ocupação da cidade do Rio de Janeiro no começo do século XX, período de modernização da antiga capital federal do Brasil, com a reforma urbana que culminou com a abertura da Avenida Rio Branco (antiga Av. Central), cujo modelo inspira-se na urbanização de Paris.

Na época, após a demolição e expulsão da população que vivia em cortiços no centro, foram construídos neste novo eixo viário os principais marcos urbanos da capital federal: a Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal e o Museu

Nacional de Belas Artes. Este eixo viário, conforme observado no capítulo anterior, interliga a cidade da orla até a área portuária, região do Píer Mauá.

Em 2013, 75 anos depois, foi inaugurado o MAR em homenagem aos 448 anos da cidade. A inauguração também ocorre num contexto de reforma urbana e expectativas de melhorias na cidade, por meio do projeto de requalificação Porto Maravilha, cujo MAR é um dos projetos culturais “âncora” e primeira obra concluída, assunto que será aprofundado no próximo capítulo.

#### IV. O MAR E A ARTE CONTEMPORÂNEA

Após o debate sobre as transformações do espaço museológico e suas implicações para a arte contemporânea realizado no capítulo anterior, buscamos aqui relacionar o cenário contemporâneo da arte e o contexto de onde emerge o projeto de Museu de Arte do Rio – MAR, dando ênfase ao modo como a curadoria e as obras expostas refletem esse contexto. Enfocamos nas propostas recentes de trabalhos de arte, exposições e curadorias que problematizam o espaço do museu e sua relação com a cidade. A exposição *O abrigo e o terreno: arte e sociedade*, que começa com a inauguração do museu, será pensada em relação às transformações do centro do Rio de Janeiro, que discutimos no primeiro capítulo. Pretende-se analisar o texto dos curadores da exposição, Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, por meio dos quais apresentam os conceitos e os critérios artísticos adotados para a seleção das obras que compõem a exposição. A partir daí, analisaremos alguns trabalhos específicos que repensam e criticam o próprio espaço da exposição, as instituições que os abrigam e/ou o contexto urbano e político do centro histórico do Rio de Janeiro.

Para analisar as interfaces entre o MAR, a arte e a cidade abordadas nos capítulos anteriores, cujos desdobramentos apresentam-se na programação do museu, vale destacar as reflexões do sociólogo Pierre Bourdieu quanto ao conceito de “espaço social”, que considera os aspectos materiais e imateriais referentes ao objeto de estudo:

[...] o espaço social é construído de tal modo que os agentes ou os grupos são aí distribuídos em função de sua posição nas distribuições estatísticas de acordo com os *dois princípios de diferenciação* que, em sociedades mais desenvolvidas, como os Estados Unidos, o Japão ou a França, são, sem dúvida, os mais eficientes - o capital econômico e o capital cultural. (BOURDIEU, 1996, p. 19)

O “capital econômico”, como a própria expressão indica, está relacionado basicamente à renda, salários, investimentos, imóveis; enquanto o “capital cultural e simbólico” incluiria saberes e conhecimentos. O capital simbólico, portanto, abrangeria aquilo que atribui poder e prestígio aos diferentes agentes, permitindo identificá-los no espaço social. A noção de campo que inclui esses conceitos pode ser tratada como uma hegemonia

estabelecida por senso comum e/ou por lutas, mas o conceito de campo não oculta as diferenças e os conflitos. Estes conceitos possibilitam lidar simultaneamente com as organizações/instituições e com os valores que as estruturam, incluindo suas interseções e antagonismos.

Neste sentido, segundo o mesmo autor (BOURDIEU, 2007, p. 269), a obra de arte se diferenciaria dos objetos do cotidiano justamente pela forma de percepção dos mesmos.

A observação estabelece que os produtos da atividade humana socialmente designados como obras de arte (por exposição em museus, além de muitos outros por consagração) podem tornar-se objeto de percepções consideradas muito diferentes, desde uma percepção propriamente estética considerada socialmente adequada à sua significação específica, até uma percepção que não difere tanto por sua lógica como por suas modalidades daquela aplicada na vida cotidiana aos objetos cotidianos. (BOURDIEU, 2007, p. 269)

Segundo este argumento, para compreender uma obra de arte não-figurativa concentrando-se na própria obra, por exemplo, seria necessário conhecer a história da arte, pois a obra produzida deve algo à origem intelectual do artista, cuja experiência seria mediada pelo espaço social que este ocupa na estrutura da sociedade. Independentemente de sua pretensão à universalidade, a obra produzida seria um produto específico de uma determinada situação histórica e social particular.

[...] se as formas mais inovadoras da arte não-figurativa só se deixam captar por uns poucos virtuosos (...), é porque exigem a aptidão necessária para romper com todos os códigos, desde o código da percepção cotidiana, e porque tal dispositivo generalizável e transferível só pode ser adquirido através da experiência da história da arte enquanto sucessão de rupturas com os códigos estabelecidos. (BOURDIEU, 2007, p. 294)

Essas rupturas com os códigos tradicionais ocorreram, principalmente, com as primeiras vanguardas no final do século XIX e na primeira metade do século XX. Retomando aspectos referentes ao segundo capítulo, ao longo dos anos o espaço do museu foi bastante questionado pelos próprios artistas, além de tensionado por pressões institucionais cada vez mais interessadas na lógica do espetáculo e do entretenimento (CANCLINI, 2012a, p. 211). Diante de críticas, a instituição "museu" teve que assumir novas posições. Aparentemente, ao ser criticada se reposicionou em relação ao próprio sistema de arte e também em relação à incorporação de novas tecnologias

Ao abordar as fronteiras entre escultura, arquitetura e *site specific*, os artistas apropriaram-se de questões da arquitetura, enquanto os arquitetos buscaram os questionamentos referentes à expansão do campo da arte como forma de fugir da rigidez funcionalista do movimento moderno (VIDLER, 2013).

Além da expansão espacial, os trabalhos de arte passam a incorporar uma série de temas até então inadequados a um campo da arte com pressupostos baseados em sua autonomia, como as inter-relações existentes entre obras, as práticas sociais e os processos políticos, o que levaria a práticas cada vez mais implicadas em sua discursividade. A própria noção de lugar do trabalho, agora seria pensada em termos de um *site* discursivo (KWON, 2002, p. 11).

Por outro lado, a incorporação ao museu dos gestos de ruptura dos artistas muitas vezes esvaziaram sua dimensão contestatória e/ou política, transformando-as em mais uma convenção. Segundo Canclini (2012b, p. 46), a ritualização que a arquitetura dos museus impõe ao público – itinerários rígidos, códigos de ação para serem representados e atuados estritamente – convertem os objetos da história e da arte em monumentos cerimoniais, assim como templos religiosos.

As transformações decorrentes da evolução da informática, das novas tecnologias comunicacionais e dos processos de globalização, gradativamente também estão transformando as obras de arte e, conseqüentemente, os museus e espaços expositivos. Segundo o artista Ricardo Basbaum (BASBAUM, 2012, p. 3), no artigo “Perspectivas para o museu no século XXI”, um grande volume de capital de “grandes corporações” tem migrado para as atividades culturais em busca de materialização e cristalização de sentido simbólico para suas operações financeiras e virtuais, distanciando-se das “estruturas estatais”. Neste sentido, o autor aponta que a arte moderna e contemporânea em suas pesquisas e investigações do sensível, como produção de sentido, se estabelece como uma forma de problematização do real.

Em uma economia que se distancia cada vez mais das estruturas Estatais e tem como protagonistas as grandes corporações (sobretudo financeiras), passa a ser fundamental que a voracidade e velocidade de tal capital imaterial seja trazida ao mundo concreto das coisas através de superfície material, sensível e persuasiva que seja corporificada de modo acessível e flexível e combinada com a produção de sentido: nesta equação, o campo da arte se presta com perfeição às manobras necessárias de relocalização desse capital [...]. (BASBAUM, 2012, seção 1)



Quanto à incorporação da obra de arte à estrutura do museu e seus “códigos de ação”, Basbaum (2012, seção 1) apresenta ainda outra hipótese em contraposição à atribuição de valor às obras imposta pelo museu ou ao seu anestesiamiento: a potencialização do trabalho de arte. Para o autor, importaria perceber a relação de “mútua implicação que existe entre o desenvolvimento das linguagens artísticas e da concepção da obra de arte e o desenvolvimento dos modelos museológicos”.

[...] desde o seu início esteve em jogo a construção do museu como máquina de produção e atribuição de valor à obra de arte, instrumento de produção de cultura. Neste caso, a presença da obra no museu não estaria associada ao *anestesiamiento* (perda progressiva induzida de sensibilidade) – decorrente de sua extração do contexto no qual ou para o qual foi projetada e no qual funciona – mas a uma potencialização, pois sua presença no museu a elevaria a um patamar de 'exemplaridade', tornando-a representativa de uma ordem de pensamento que deve ser enfatizada, promovida, tornada visível, da qual o museu é um dos principais espaços de agenciamento. (BASBAUM, 2012, seção 1)

Neste sentido, a artista americana Andrea Fraser (2008, p. 186), cuja prática artística é dedicada à crítica das instituições, também percebe o museu como espaço institucional de agenciamento, e afirma que representações do “mundo da arte” como algo totalmente distinto do “mundo real”, assim como representações da “instituição” como separadas de “nós”, possuem funções específicas no discurso artístico. Segundo a autora em “Da crítica às instituições a uma instituição da crítica” (2008, p. 186), a “instituição” não é algo distinto de “nós” e exercemos nosso papel na criação e perpetuação de suas condições, compromissos e até censuras cotidianas direcionadas por nossos próprios interesses no campo da arte.

Não é uma questão de dentro e fora ou de número e escala dos vários *sítes* organizados para a produção, apresentação e distribuição da arte. Não é uma questão de ser contra a instituição: Nós somos a instituição. É uma questão de que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos, e a que tipos de recompensas aspiramos. Por ser a instituição da arte internalizada, incorporada, e representada por indivíduos, estas são as questões que a crítica institucional demanda que perguntemos, sobretudo, a nós mesmos. (FRASER, 2008. p. 186)

Feitas essas ressalvas quanto ao papel e função do museu e da arte, contextualiza-se a localização do museu e o projeto de requalificação urbana, com a valorização e a apropriação do capital simbólico e cultural da cidade,

assim como o enquadramento das obras de arte, os espaços expositivos e a estrutura do museu mesclam-se à própria história da ocupação da cidade do Rio de Janeiro, abordada em nosso primeiro capítulo. Conforme discutimos anteriormente, a cidade recebeu grandes projetos de intervenção urbanística ao longo dos anos, entre estes a abertura da Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) no começo do século XX, como parte de um grande programa de modernização do Rio de Janeiro baseado em modelos urbanísticos e sanitários europeus. Conquistam-se amplas áreas ao mar para sua expansão territorial com a construção do Aterro do Flamengo, onde se instalou o Museu de Arte Moderna – MAM, na segunda metade do século XX. Nessas propostas estava incorporado um desejo de melhoria, cujo mote para as transformações da cidade era um futuro glorioso, um discurso de transformação do presente por meio de intervenções físicas na cidade em busca da cidade do futuro.

Durante anos, conforme visto anteriormente, foram feitas várias tentativas de requalificação da área Central, quando algumas de médio e pequeno porte foram implementadas, como a reurbanização de vias e o tombamento e recuperação de edificações históricas. Nessas propostas, os museus e centros culturais sempre foram tratados como elementos articuladores de usos e de conhecimento fundamentais nos projetos.

Cêça Guimaraens, do Grupo de Estudos de Arquitetura de Museus (Programa de Pós-Graduação em Arquitetura – Proarq, UFRJ), ao analisar o entorno de edifícios de museus (GUIMARAENS; IWATA, 2001) observa que o conjunto e a articulação entre as instituições museológicas do centro do Rio de Janeiro constituem uma rede de edifícios de importância regional e nacional da cidade; devido à presença e integração de profissionais de várias áreas do conhecimento, associada à proteção do patrimônio edificado, fomentam a cidadania, a produção de conhecimento e também incentivam o turismo “de entretenimento e lazer”, “fontes de empregos e de lucro”. Até 2001, segundo a mesma autora, nenhum “grande museu” do centro do Rio de Janeiro havia formulado ações definitivas no sentido da “modernização programática e físico-espacial”.

A perspectiva de sucesso do movimento de revitalização dos centros denominados históricos ou tradicionais, apesar de impressa em ideias protecionistas e preservacionistas, visa o crescimento da economia das cidades por meio da ampliação das "ofertas" ou possibilidades de investimento. Desse modo, a "sustentabilidade" urbana, decorrente da

criação e da manutenção de ótimas condições de uso de museus, teatros, salas de concerto e outros tipos de edifícios e lugares cuja finalidade enquadra o "espaço cultural", é assegurada com a parceria de gestores públicos e privados. (GUIMARAENS, C.; IWATA, N., 2001)

Quanto à valorização do turismo cultural relacionada aos jogos olímpicos e ao projeto de requalificação, foi um tema abordado no Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional – ANPUR, realizado no Rio de Janeiro (GARCIA et al., 2011, p. 17), em que se discutiu a pressão por “fazer cidade” no sentido de se construir uma nova cidade que responda com propostas às demandas públicas decorrentes da dinâmica de urbanização.

O problema é que esta pressão para uma violenta política de “fazer cidade” parece inscrever o processo na chave do aproveitamento máximo segundo o evangelho da economia de mercado, na mais pura ótica do capitalismo imobiliário em suas articulações atualizadas com os demais mercados: do entretenimento, do esporte, do turismo e da cultura. (...) O clima de mobilização social em direção a um futuro virtuoso parece ser vital para atualizar a coalizão de atores e interesses dominantes, o que justifica o exercício de políticas urbanas de exceção, que buscam mostrar ao mundo, por meio de projetos e operações espetaculares, uma metrópole segura e atrativa para investimentos.” (GARCIA et al., 2011, p. 17)

Todos esses aspectos referentes às dinâmicas da cidade, incluindo as demandas por infraestrutura e saneamento, reverberam na programação do museu de forma direta ou indireta.

A problemática urbana nas grandes cidades de países emergentes, não sendo o Rio de Janeiro exceção, inclui a ausência de infraestrutura, demanda por moradia, trânsito caótico, segregação sócio espacial e violência urbana. No entanto, Jan Gehl em *Cidade para as pessoas* (2013) argumenta que é preciso enxergar a cidade como “como interface aberta e acessível entre pessoas, pois o espaço urbano garante uma importante “arena para grandes encontros, manifestações e protestos políticos, bem como para atividades mais modestas, por exemplo, coleta de assinaturas, distribuição de folhetos, realizações de happenings ou protestos” (GEHL, 2013, p. 29). Portanto, segundo Gehl, faz-se necessário ter um afastamento crítico em relação à escala da dinâmica global, dos grandes planos, para se aproximar ao dinamismo e especificidades de cada cidade sob a dimensão humana e com a visão de “cidades vivas, seguras, sustentáveis e saudáveis”. (GEHL, 2013, p. 6).

Desta forma, os museus e equipamentos culturais hoje atendem tanto às

demandas da globalização, quanto às melhorias em relação à atenção com a escala humana e às questões locais, dependendo do modo como são articulados com a cidade. Entram em cena também ações de “marketing cultural”, que são ações promocionais que utilizam a cultura como veículo de comunicação para fixar uma imagem, um produto e/ou uma empresa. Neste sentido, para atender ao público – que não forma um conjunto homogêneo, já que possui hábitos de consumo e formas de se relacionar com os bens oferecidos pelo mercado diferentes –, aqueles que administram museus e realizam curadorias de exposições buscam, segundo Canclini (2012a, p. 46), novas formas de abordagem para as estratégias culturais desde o final do século XX. Segundo o autor, nas cidades dos Estados Unidos, em Pequim, Tóquio, Barcelona ou Buenos Aires esses profissionais “estudam antropologia, comunicação e economia para desenvolver estratégias de marketing cultural. Do mesmo modo, leem livros e revistas, em papel e eletrônicos, seguem *blogs* e cultivam redes sociais que transcendem o mundo da arte”. (CANCLINI, 2012a, p. 46).

Canclini argumenta ainda que “a internacionalização do mercado artístico está cada vez mais associada à transnacionalização e concentração do capital” (2012b, p. 60). Neste caso, os Estados Unidos atestam a influência dos empresários e, portanto, dos “administradores da arte”.

Seus graduados, instruídos em arte e em estratégias de investimento, ocupam cargos especiais junto ao diretor artístico nos grandes museus norte-americanos. Quando planejam sua programação anual, têm em mente que o tipo de arte que se promove influi nas políticas de financiamento e o número de empregos, não apenas das instituições culturais, mas também no comércio, nos hotéis e nos restaurantes. Essa repercussão múltipla das exposições atrai corporações, interessadas em financiar as mostras de prestígio e usá-las como propaganda. (CANCLINI, 2012b, p. 60)

Considerando-se esses aspectos de valorização cultural via processos econômicos de globalização e marketing cultural, de certa forma, percebe-se que o campo da arte no Rio de Janeiro está realmente interligado às propostas referentes aos jogos Olímpicos. Assim, durante as Olimpíadas de Londres, em 2012, acontece também nessa cidade a exposição *Da Margem para o Limiar: Arte e Design Brasileiros no Século XXI*, cujo propósito de divulgar a cidade do Rio de Janeiro e o Brasil, que seria o próximo anfitrião das Olimpíadas, é evidente.

Segundo o curador, o escritor e historiador Rafael Cardoso (RIO 2016,

2102), a ideia central era “desmontar o senso comum e os estereótipos sobre o país que sediará os Jogos Olímpicos e Paraolímpicos Rio 2016 e sua produção cultural, e que deveria comemorar, junto à ascensão política e econômica do Brasil no mundo, a inserção de artistas brasileiros no mercado cultural internacional. O próprio título da exposição, *Da Margem para o Limiar*, marcaria esta nova posição vinculada às relações entre o Brasil e o mundo no século XXI. A exposição foi articulada em salas temáticas que “desconstruiriam os estereótipos brasileiros” como a “gambiarra” e a “relação entre o fazer bem feito e o improvisado”, além de uma sala intitulada “Preserve/Transform (preservar/transformar) ”.

A escolha prévia do tema Arte e Design pela organização do Rio 2016 já pressupõe um tipo de discurso em que a arte é associada a uma hierarquia de “capitais culturais”<sup>6</sup> (Canclini, 2012b, p. 194). A arte e o design valem mais do que o artesanato e os bens históricos. O fato do Porto Maravilha minimizar ou desconsiderar manifestações culturais locais também aponta essa vertente.

No caso específico do MAR, a política de gestão do museu está associada a sua curadoria e sua programação deriva, ainda hoje, de questões relativas a sua formulação e instalação dentro do projeto Porto Maravilha. A concepção e realização do MAR (MAR, 2015) são da Prefeitura do Rio de Janeiro, do Porto Maravilha e da Fundação Roberto Marinho – FRM, tendo como mantenedor o Grupo Globo, patrocínio da Vale e da BG Brasil, apoio do Governo do Rio de Janeiro, realização do Ministério da Cultura e gestão do Instituto Odeon. Desta forma, por intermédio desses grupos, novos significados são atribuídos àqueles “bens culturais” considerados “bens superiores”, que mereceriam ser expostos, valorizados, lembrados e/ou problematizados, como seria o caso das exposições que inauguraram o museu (analisadas adiante). A divulgação dos eventos Rio 2016, Rio 450 anos e Copa do Mundo (2014) também está no âmbito dessas novas atribuições de significado em relação ao centro da cidade e à escolha dos “bens” a serem expostos no museu. A região em estudo, o centro do Rio de Janeiro, é um patrimônio destinado a reinterpretações. Segundo Canclini (2012a, p. 74), as transformações urbanas modificam monumentos e testemunhos históricos ao mudar sua escala em relação aos grandes edifícios e à publicidade espetacular.

<sup>6</sup>Cf. p. 42.

Os meios de comunicação de massa, por sua vez, através da televisão ou da internet, mostram obras expostas em museus para milhões de pessoas que jamais visitaram tais instituições. O papel da mídia não interessa apenas por sua função de difusora, mas também pelas operações de reconceitualização e metaforização que realiza em conexão com outros campos da vida social. (CANCLINI, 2012a, p. 74)

No contexto da globalização da arte, ainda com forte apelo eurocêntrico, o Brasil não influencia diretamente os procedimentos que regulam o sistema de arte e o mercado global. Há uma hierarquia, assim como na escala regional nacional também existe hierarquia de valores: a produção dos estados da Região Sudeste, especialmente, de São Paulo e do Rio de Janeiro, ainda é valorizada em detrimento de outras regiões do país.

#### **IV. 1. O projeto curatorial do MAR e o Porto Maravilha**

O MAR foi inaugurado em março de 2013 com quatro exposições, a saber (MAR, 2013): *Rio de imagens, Vontade construtiva na Coleção Fadel, O CO-LE-CI-O-NA-DOR: arte brasileira e internacional na Coleção Boghici e O abrigo e o terreno: arte e sociedade no Brasil*.

Paulo Herkenhoff, diretor cultural do museu, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* em fevereiro de 2013, logo após sua inauguração, afirmava:

Não queremos um museu que seja uma vitrine, não é um museu dos grandes fetiches, dos recordes de aquisição, mas onde as coisas entram porque podem produzir algum sentido. É um museu de produção de pensamento. (HERKENHOFF, 2013)

Os títulos das exposições apontam claramente a linha curatorial do Museu que destacaria aspectos referentes à formação da imagem da cidade do Rio de Janeiro, aos acervos de arte de colecionadores e à seleção e reunião de trabalhos de arte contemporânea. Vale ressaltar que até então a instituição não possuía acervo próprio.

*O abrigo e o terreno – arte e sociedade no Brasil*, cuja curadoria foi assinada por Paulo Herkenhoff e por Clarissa Diniz, artista, crítica de arte e atualmente gerente de conteúdo do MAR, abordou a ocupação urbana, o direito à moradia e as transformações urbanísticas, sociais e culturais do espaço público e privado trazendo para o museu uma temática relacionada à origem conflituosa do próprio museu (Figura 32).



**Figura 32** – Exposição *O abrigo e o terreno – arte e sociedade no Brasil*, 2013

Entre 2013 e o início de 2015 foram realizadas outras exposições tendo como objeto de estudo transversal a formação da imagem simbólica do Rio de Janeiro, entre estas, vale destacar: *ImaginárioRIO* (2013), desdobramento da exposição *Rio de imagens*; *Josephine Baker e Le Corbusier no Rio – Um caso transatlântico*, sobre o encontro da cantora e atriz Josephine Baker (1906-1975) com o arquiteto Le Corbusier (1887-1965) na cidade do Rio de Janeiro; além de duas exposições que abordaram diretamente a área do projeto de requalificação urbana: *Yuri Firmeza – Turvações estratigráficas*, com interlocuções de Clarissa Diniz, Julio Groppa Aquino e Paulo Herkenhoff, e *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*, com curadoria de Rafael Cardoso e Clarissa Diniz (MAR, 2014).

Para análise da proposta curatorial frente às questões do projeto de requalificação urbana e do funcionamento do museu, as três exposições mais relevantes são: *O abrigo e o terreno – arte e sociedade no Brasil*, *Yuri Firmeza – Turvações estratigráficas* e *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*. No entanto, antes desta análise é necessário retomar o contexto histórico da década de 1980, que marca o momento em que a arte contemporânea brasileira começou a receber maior atenção de curadores, críticos, galeristas e colecionadores estrangeiros e, ao mesmo tempo, compreender sua inserção no mercado

internacional. De acordo com Martin Grossmann:

A expansão dos chamados estudos culturais na Inglaterra e nos Estados Unidos e o debate em torno do multiculturalismo, além da busca de novos produtos para um incansável mercado de arte, movimentaram a relação centro-periferia (ou “Primeiro” e “Terceiro” mundos). Países periféricos como o Brasil receberam atenção desses profissionais que vieram expandir seus horizontes e reciclar suas imagens pré-concebidas a respeito da arte produzida nas Américas menos favorecidas. (GROSSMANN, 2001, p. 353)

No entanto, o autor argumenta que ainda hoje nossas instituições culturais padeceriam de ausência crônica de recursos financeiros e materiais, além de postura autorreflexiva e crítica, “como se fôssemos estrangeiros em nosso próprio país” (GROSSMANN, 2011, p. 353). Esta não parece ser, entretanto, uma questão referente ao MAR que foi construído na contramão dos problemas financeiros citados anteriormente.

Em seu artigo “Brasil/Brasis”, Paulo Herkenhoff (2001, p. 362) argumenta que teriam sido os curadores europeus e norte-americanos que “latino-americanizaram” a arte brasileira a partir dos anos 1980 e que hoje:

[...] a mesma distância política que se separa os grandes centros brasileiros de arte dos centros hegemônicos europeus e norte-americanos parece separar os centros regionais e periféricos brasileiros dos centros hegemônicos do país (São Paulo e Rio de Janeiro). Em outras palavras: o (neo/pós) colonialismo das relações internacionais se reproduz como um (neo/pós) colonialismo interno. (HERKENHOFF, 2001, p. 362)

Para compreender a proposta de trabalho do MAR quanto a seu conteúdo e gestão, vale destacar o artigo publicado no Caderno FGV Projetos de 2012, antes da inauguração do MAR, no qual Herkenhoff elabora uma análise histórica do contexto cultural do Rio de Janeiro até o século XXI.

Há dois ambientes principais em que a questão da cultura deve ser considerada prioritariamente no século XXI: a própria comunidade e a cena internacional. Não existe cidade global sem projeto para a cultura, tomado como projeto coletivo. No plano nacional, o Rio é uma cidade incorrigivelmente centrífuga e generosa. No plano municipal, é uma cidade partida entre a Zona Sul e a Zona Norte, a Zona Oeste, entre o asfalto e o morro. (HERKENHOFF, 2012, p. 42)

O autor contextualiza as escalas local e global e apresenta como argumento para o funcionamento de um museu a necessidade de agilidade e eficiência em sua gestão, para evitar o aparelhamento político partidário que resulta em ineficiência quando administrado somente por meio estatal:



A cultura é extremamente importante e complexa para ficar só nas mãos dos burocratas dos governos. No século XXI, o Estado moderno – os três níveis da organização política da Federação: estados, municípios e União – não dá conta da dimensão espiritual da cultura e, muito menos deve encolher o lugar da sociedade civil em seu processo. (HERKENHOFF, 2012, p. 38)

Herkenhoff (2012, p. 35) reconhece ainda, como medidas exitosas, a implantação do modelo de Organização Social (OS) – Lei federal n. 9.637/1998 – pelo estado de São Paulo para todas as suas instituições culturais e referência para o Rio de Janeiro:

Um museu ou teatro gerido sob o regime de contrato de gestão com uma Organização Social ou equivalente é poroso à dinâmica da arte e de seus desafios contemporâneos. Um museu passa a ter uma missão clara, objetivos e metas mensuráveis e o Estado assume responsabilidades orçamentárias compatíveis com a execução dos compromissos assumidos. [...] Há flexibilidade na contratação e dispensa de historiadores, curadores, arte educadores e técnicos de toda ordem. O resultado são instituições dinâmicas, desburocratizadas e apartidárias como era a Fundação Nacional de Artes (Funarte) no início da década de 1980. (HERKENHOFF, 2012, p. 35)

Destaca-se, contudo, que nesta linha administrativa de gestão por OS, a Fundação Roberto Marinho – FRM, após projetar o Museu da Língua Portuguesa e o Museu do Futebol em São Paulo, assumiria a condução do processo de implantação de três museus no Rio de Janeiro: o Museu da Imagem e do Som (MIS), o Museu do Amanhã e o MAR (HERKENHOFF, 2012, p. 40). Por outro lado, como argumenta o autor, podem existir facilidades para gerir museus desta forma, mas também existirão cobranças pragmáticas, no mínimo, quanto ao cumprimento de metas, prazos e número de visitantes.

Quanto a sua visão específica de curadoria, Herkenhoff a explicita em um artigo sobre o balanço da XXIV Bienal Internacional de São Paulo de 1998, da qual foi curador:

Depois de fazer a XXIV Bienal e trabalhar no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), entendo, mais que nunca, que curadoria é produção de conhecimento, mas é também intimidade com cada obra de arte. [...] A tarefa curatorial deve ser a de produzir saltos epistemológicos que envolvam o conhecimento da arte e os próprios modos de pensá-la. Do contrário, será um gigante apenas maior, mas igual aos demais. Em outras palavras, curadoria é um campo do pensamento crítico, mas que lida com a presença e a corporeidade da obra. (HERKENHOFF, 2008, p. 1)

Esta linha de pensamento é similar ao direcionamento adotado atualmente

no MAR, pois há uma escola associada ao museu e, também, uma proposta objetiva de abordagem transversal de temas em suas exposições e programação, por meio de seminários, conversas e debates abertos ao público. O autor também afirma que “curadoria pode ser um jogo do sensível com a obra de arte, buscar um diálogo poético, mas sem perder a perspectiva crítica” (HERKENHOFF, 2008, p. 1).

Quanto aos princípios curatoriais e ao lugar do Brasil no mundo o autor destaca: “Não custa rememorar certos objetivos na definição semiológica do espaço: desmontar hierarquias do espaço geral, desconstruir a centralidade e o poder da localização, situar a América Latina em diálogos estratégicos, o Brasil em contextos históricos precisos” (HERKENHOFF, 2008, p. 2). E avança:

Ousou-se afirmar que o lugar da arte brasileira é a tradição ocidental com uma interface antropofágica com todas as contribuições de outras culturas e diferenças, a modernidade, a produção construtiva, o mundo contemporâneo, as instituições internacionais e até o campo teórico. (HERKENHOFF, 2008, p. 2)

Em “Brasil/Brasis”, artigo que mencionamos antes, o autor apresenta uma análise do país e afirma que “há uma arte implícita do ‘Brasil, país do futuro’. É uma arte de desenganos. O século XX viu distintos fluxos da arte que traziam certa crença no progresso e antecipação do futuro” (HERKENHOFF, 2001, p. 360). Na análise da hierarquização inerente à composição social brasileira, Herkenhoff aponta ainda as contradições e antagonismos do país, cuja imobilidade social não se altera:

*Há dois brasis.* São separados por um abismo, opostos. Rural e industrial. Há um Brasil avançado tecnologicamente e há um Brasil onde ainda ressoam, na literatura de cordel, acordes e mitologias de um cancionário ibérico medieval. Miserável e rico, ou dividido entre “bom selvagem” e o “capitalismo selvagem”. Há um Brasil formado por um encontro de culturas e há um Brasil que ainda hoje projeta as consequências da escravidão. (HERKENHOFF, 2001, p. 362)

De modo geral, essa “crença no progresso e antecipação do futuro” ainda estaria presente nas ações de planejamento da cidade e na proposta de criação do MAR. Por outro lado, ainda vivemos uma “imobilidade social”.

As citações que acabamos de apresentar convergem para uma visão de curadoria e de direção cultural que contextualiza o país no sistema de arte quanto à escala das questões globais e locais e quanto às interferências da economia global no plano local da cultura e da cidade; valoriza a gestão do museu por OS e parceria público privada, para evitar que cargos públicos sejam objeto de

barganha entre partidos políticos e que não haja continuidade de projetos; enxerga o país dividido em suas questões culturais, sociais e econômicas; articula-se com um projeto maior de cidade, no sentido globalizado e de futuro; reflete sobre curadoria como um campo do “pensamento crítico” como “construção do conhecimento”; investe em exposições que sejam mais transversais e prioriza coletivas em detrimento de individuais. Mesmo ciente de todas essas variáveis, o que confere dinâmica ao museu hoje também é aquilo que escapa ao seu planejamento, às apropriações simbólicas e às críticas feitas pelo público.

As três exposições apresentadas a seguir, exemplificam as questões abordadas anteriormente: *O abrigo e o terreno*, *Turvações estratigráficas* e *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*.

#### **IV. 2. Exposição *O abrigo e o terreno***

A exposição *O abrigo e o terreno* ocorreu em 2013, entre março e julho, e inaugurou o MAR junto ao projeto *Arte e sociedade no Brasil*. A exposição reuniu artistas e propostas de diversas regiões com a temática da questão fundiária relacionada à requalificação urbana. O texto dos curadores, Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff, evoca de forma direta e indireta as transformações urbanísticas em andamento no centro do Rio de Janeiro decorrentes das obras urbanísticas para os megaeventos, bem como o papel do artista e do museu na problematização dessas questões:

Compreendendo que o terreno é protagonista na constante recriação da vida social – potência de coletividade sobre a qual se apoiam políticas de alteridade –, os artistas reunidos em “O abrigo e o terreno” lidam com as cidades, as políticas, os corpos e as subjetividades produzidos a partir dos jogos entre forças diversas – em especial, econômicas – que se conflitam e se aliam na criação e na destituição de territórios. Num momento histórico de significativas transformações sociais e urbanísticas (do que são índices os (des)preparos em curso para os megaeventos esportivos de 2014 e 2016), torna-se sobremaneira mais urgente a necessidade de elucidar os processos vivenciados pelas cidades brasileiras. Esforço esse que, no campo da cultura, passa por pensar (auto)criticamente os modos como artistas, instituições e outros agentes têm se inscrito, abordado e problematizado tais circunstâncias. (MAR, 2013)

As diferentes escalas e conflitos entre casa e cidade atravessam a exposição. O fio condutor transversal para as reflexões são as obras de Flávio de Carvalho e de Clarisse Lispector:

De um lado, a cidade do homem nu (1930), Flávio de Carvalho lança luz sobre um desafio incessante: “como progredir?” Para o artista, o problema passa pela “habitação do homem nu, do homem do futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio”, indivíduo cuja nudez seria essencialmente coletiva, voltada ao autoconhecimento e produtora de energia vital, aspectos capazes de fazer da “cidade do homem nu toda ela a casa do homem [...]”. [...] três décadas depois, Clarice Lispector parte da “nudez dilacerada” de Mineirinho – jovem brutalmente assassinado pela polícia numa ação vingativa perante os crimes que havia cometido – para trazer à tona o caráter “sonso” de uma sociedade acovardada que não assumira a nudez coletiva (e política) ansiada por Flávio de Carvalho. (MAR, 2013)

Fica evidente nos textos dos curadores a preocupação da instituição de se posicionar quanto à inserção do MAR na cidade. Ao contrário das outras três exposições que inauguraram o museu, o projeto expográfico, apesar de conter uma ordem subjacente, evidenciava algo em construção. Trata-se de uma proposta expográfica em que paredes, piso e teto foram ocupados por trabalhos em formatos, técnicas e propostas distintas, tais como, mapas de intervenções urbanas e arquitetônicas, vídeos e fotografias que apresentavam manifestações de situações críticas e de conflitos, gerando a percepção de uma situação ainda desconhecida para o visitante e, de certa forma, espacialmente desorganizada. Como se as exposições dos andares superiores representassem o sótão, um Rio de Janeiro idealizado, e o térreo fosse o porão, um passado a ser escondido.

O texto dos curadores (MAR, 2013) destaca as experiências diversas (Figuras 33, 34 e 35) dos artistas participantes<sup>7</sup> agrupadas na mostra, como a do escritório de arquitetura Quadra, responsável na década de 1960 pelo projeto de urbanização da favela carioca Brás de Pina, na Zona Norte, coordenado por Carlos Nelson Ferreira dos Santos<sup>8</sup> (1943-1989) que assumia a não remoção dos moradores da comunidade como horizonte de trabalho. Citam também o coletivo Poética do Dissenso com ações junto aos moradores da Ocupação Prestes Maia<sup>9</sup>, em São Paulo, considerada a maior ocupação urbana da América Latina.

<sup>7</sup> Artistas participantes da exposição “O Abrigo e o Terreno: arte de sociedade no Brasil”: Adir Botelho, André Komatsu, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Manuel, Ascânio MMM, Bispo do Rosário, Carlos Nelson Ferreira dos Santos (Quadra Arquitetos Associados), Cildo Meireles, Clarice Lispector, Cláudia Andujar |Dulcinéia Catadora, E/Ou, Ernesto Neto, Flávio de Carvalho, Graziela Kunsch, Guy Veloso, Hélio Oiticica, Ivens Machado, Jorge Mario Jáuregui, Lino, Lotes Vagos, Lucia Koch, Lygia Pape, Marcio Almeida, Marepe, Maria do Carmo Secco, Miguel Rio Branco, Mira Schendel, Montez Magno, Morrinho, Opavivará!, Paula Trope, Poética do Dissenso, Raul Mourão, Roberto Magalhães, Rochelle Costi, Rosana Palazyan, Rubens Gerchman, Sergio Magalhães, Usina, Walter Carvalho, Waltercio Caldas, Yuri Firmeza. Fonte: MAR, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/5p4lqy>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

<sup>8</sup> Carlos Nelson Ferreira dos Santos (1943-1989) é arquiteto, urbanista e antropólogo Fluminense.

<sup>9</sup> Ocupação Prestes Maia: o prédio estava abandonado há 18 anos quando foi ocupado entre 2002 e 2007. Retomado em 2010, o local abriga 475 famílias. Fonte: <http://goo.gl/Wjxi1v>



**Figura 33** – Cartazes da Ocupação Prestes Maia

Para alguns artistas, as “relações de alteridade intensificadas pela arte” tornam-se o modo de funcionamento de “seus trabalhos e intervenções sociais”, como no coletivo Poética do Dissenso. Independente da qualidade e abrangência de suas ações de resistência em São Paulo, ao serem incorporados a um museu cuja localização e proposta de criação está em discussão por moradores e artistas, colaboram para evidenciar o lado turístico do processo em detrimento do processo de gentrificação (Figura 34).



**Figura 34** – Moradores e artistas da Ocupação Prestes Maia, patrocinados pelo MAR, com o diretor cultural do museu, 2013

Um dos trabalhos expostos se destacava entre os demais, tanto pela sua escala, quanto por suas cores e localização na exposição (Figura 35). Trata-se do projeto Morrinho (MAPA DE CULTURA, 2014): um projeto social e cultural baseado na favela Pereira da Silva, em Laranjeiras, na Zona Sul do Rio de Janeiro. A sede do Morrinho é um modelo de pequena escala da favela, realizado inicialmente por um grupo de crianças do morro, “feita de tijolos e outros materiais reciclados por crianças e jovens do local” que queriam “escapar da realidade de violência e corrupção que impregnava a sua comunidade”.

Morrinho, por sua estética que evoca a infância, a simplicidade e a ingenuidade no dia a dia da favela, transformou-se em uma obra reconhecida internacionalmente. Este trabalho gerou a criação de uma ONG que atua na comunidade para promover mudanças sociais.



**Figura 35** – Coletivo Morrinho, cuja obra foi transferida para saguão do MAR após o término da exposição

De modo geral, apesar do destaque para uma temática fundiária da qual está inserido, não havia a possibilidade de visualizar, a partir da sala da exposição, as obras do Porto Maravilha. Só se tinha qualquer contato com a vista

exterior – que tornava visível os canteiros de obra que circundavam o museu – do mirante da cobertura do edifício, mas o acesso a ele estava previsto apenas no começo do percurso obrigatório estabelecido pelo museu, enquanto a exposição se encontrava no final deste trajeto. E não era permitido retornar ao ponto onde se tinha uma perspectiva da cidade após visitar a exposição *O abrigo e o terreno*. Para que isso ocorresse, era necessário retornar à bilheteria e refazer o percurso completo, o que um visitante comum dificilmente faria, já que requeria ou a compra de novo ingresso ou justificativas que permitissem a autorização do esquema de segurança do museu.

Essa situação chama a atenção e nos indica que o percurso de visitação do MAR é bastante rígido. Começa na cobertura/mirante, com ampla vista para a baía de Guanabara, obras viárias, obras do Píer Mauá – como o Museu do Amanhã, Morro da Conceição e ruas do centro da cidade –, integrando o visitante à área central, para em seguida romper essa ligação e levá-lo de volta ao interior do museu. Nos demais pavimentos, com exceção da passarela que interliga os dois blocos edificados, que possui uma janela com enquadramento para os galpões do Pier Mauá, todas as demais janelas do antigo Palacete D. João, voltadas antes para o exterior foram intencionalmente vedadas com paredes para compor o espaço expográfico. Na exposição *O abrigo e o terreno*, situada no térreo, ainda que os tapumes das obras estivessem justo ao lado na rua, não era possível visualizar as obras de infraestrutura viária.

Percebe-se, portanto, que na configuração espacial interna do MAR retoma-se o conceito de “cubo branco”, com controles de iluminação, som e temperatura, e rejeita-se justamente as visadas para a área externa onde se situa o objeto de valorização, e também de conflito, que é a própria cidade. Anula-se, assim, por intermédio do projeto do espaço expográfico o questionamento quanto a própria localização do museu. Atualmente, os ruídos externos chegam até ao museu devido às explosões constantes destinadas às escavações para obras viárias na Praça Mauá. Em contrapartida, as salas da escola do olhar são mais permeáveis à paisagem.

Vale destacar que no âmbito da inauguração do museu, e especificamente da exposição *O abrigo e o terreno*, ocorreu um momento de



tensão quanto à não participação do coletivo Opavivará!<sup>10</sup> que gerou, inclusive, uma nota de esclarecimento por parte do MAR divulgada publicamente, a fim de se posicionar quanto às acusações de censura.

O coletivo de arte Opavivará! foi obrigado a cancelar uma performance que seria realizada na sexta-feira, dia 1º de março (Figura 36). O grupo foi contratado e financiado pelo próprio museu e apresentaria um desfile de escola de samba com a participação da escola de samba mirim Pimpolhos, da escola de samba Grande Rio e também haveria um banquete simbólico aberto ao público. A apresentação teria um carro-alegórico e uma bateria feita a partir de panelas. Porém, a iniciativa foi vetada pela organização da visita presidencial.



**Figura 36** – Cartaz anunciando o evento do Opavivará! na inauguração do MAR

A nota afirma que, ao contrário do que foi divulgado na mídia, o grupo estava ciente que “seria um evento institucional, com a presença de autoridades de várias instâncias do poder público – cujos protocolos e regras de segurança não ficariam sob controle do Museu”, por isso propuseram que o

<sup>10</sup> OPAVIVARÁ! é um coletivo de arte do Rio de Janeiro que desenvolve ações em locais públicos da cidade, galerias e instituições culturais, propondo inversões dos modos de ocupação do espaço urbano, através da criação de dispositivos relacionais que proporcionam experiências coletivas. Desde sua criação, em 2005, o grupo vem participando ativamente no panorama das artes contemporâneas. In: website OPAVIVARÁ!. Disponível em: <<http://goo.gl/JmvcpU>>. Acesso em: 15 mar. 2015.



cortejo referente à inauguração do MAR ocorresse no sábado (CANAL CONTEMPORÂNEO, 2013).

Pode-se interpretar a recusa do coletivo Opavivará! em se apresentar no sábado como uma forma de problematizar a abertura oficial do evento ocorrida na véspera. Quanto ao impedimento à saída do carro alegórico do barracão da Pimpolhos feito pela organização da visita da presidente Dilma, apesar de não caracterizar um “ato de censura” ao conteúdo da ação do coletivo, foi uma forma de mantê-lo longe e sob controle temporariamente, uma outra forma de censura para evitar manifestações não previstas.

O MAR – Museu de Arte do Rio convidou e patrocinou o coletivo Opavivará! a desenvolver, em parceria com a Escola Mirim Pimpolhos do Grande Rio, a performance “Arqueofagia Carioca – As Maravilhas da Pequena África”, prevista para ocorrer na noite de sua abertura como parte da exposição O Abrigo e o Terreno, uma das mostras inaugurais do Museu, com curadoria de Clarissa Diniz e Paulo Herkenhoff [...] Desde abril de 2012, os artistas e demais instâncias envolvidas (parceiros diversos, curadoria, Escola do Olhar) estiveram dedicados à preparação do trabalho, constituído por um cortejo com crianças e população em geral, carro alegórico, cozinha, comida e uma bateria de painéis que sairia do Barracão da Pimpolhos na direção do MAR, localizado na Praça Mauá. (CANAL CONTEMPORÂNEO, 2013).

A nota de esclarecimento enfatiza a postura do museu e defende que as questões e críticas referentes aos processos de gentrificação e remoções compulsórias no entorno do MAR não seriam tabus nem para o MAR nem para a Prefeitura do Rio de Janeiro, reafirmando sua autonomia curatorial.

O Museu de Arte do Rio tem autonomia em sua função curatorial, do que a mostra O abrigo e o terreno é evidência. Do mesmo modo como Arqueofagia Carioca – As Maravilhas da Pequena África integra a exposição, outros trabalhos de caráter crítico e político estão sendo apresentados. É o caso da participação dos coletivos Dulcinéia Catadora, USINA, Poética do Dissenso ou, ainda, dos artistas Graziela Kunsch e Márcio Almeida, cujas obras fazem referências diretas aos processos de gentrificação e remoções compulsórias, bem como mencionam os processos de transformação social e urbanística atualmente vivenciados no Rio de Janeiro. (CANAL CONTEMPORÂNEO, 2013)

A nota também cita como exemplo de consciência sobre os processos de gentrificação o trabalho do coletivo Poéticas do Dissenso que retoma as ações da Ocupação Prestes Maia (Figuras 33 e 34), comentadas anteriormente:

Na contramão das acusações de censura, o MAR ressalta, inclusive, que na abertura do sábado, 2 de março, estiveram presentes no Museu, a convite de sua curadoria e com o apoio da Fundação

Roberto Marinho, 45 moradores e artistas engajados no processo de resistência e reintegração sem posse (entre 2003 e 2007) da Ocupação Prestes Maia, em São Paulo. Por meio do trabalho Gentrificado, da Bijari, estampado em suas camisas, todos carregavam a consciência das assimetrias dos processos de requalificação urbana. Consciência que, por sua vez, deve encontrar ressonância simbólica, social e política no âmbito da esfera pública, missão com a qual está comprometido o Museu de Arte do Rio. (CANAL CONTEMPORÂNEO, 2013)

Na análise da nota observa-se o modo como o discurso do museu transfere parte da responsabilidade pela exposição e pela problemática situação que se encontra devido a sua relação com o projeto Porto Maravilha aos artistas participantes. Ou seja, o MAR não estaria sozinho neste empreendimento, os artistas seriam corresponsáveis pela situação ocorrida, tanto pelas obras propostas, quanto pela programação estabelecida em conjunto. Na medida em que o MAR é a peça-chave desse processo de ressonância pública e alega ter autonomia, essa mesma autonomia esbarra na imagem construída pelo poder público e iniciativa privada de uma cidade igual e nivelada, apoiada pelos patrocinadores do museu; ou seja, onde os conflitos e a consciência encontram ressonância simbólica, mas talvez não encontrem ressonância social e política. As autoridades provavelmente não gostaram de participar de uma inauguração diante de protestos. Por outro lado, os protestos ampliaram a visibilidade do museu e, conseqüentemente, das obras expostas.

Em consulta ao website do coletivo (OPAVIVARA!, 2013) não consta nenhuma informação sobre o fato citado.

#### **IV. 3. Exposição Yuri Firmeza – Turvações estratigráficas**

Um dos artistas integrante da exposição coletiva *O abrigo e o terreno*, Yuri Firmeza foi convidado a realizar, no mesmo ano, uma exposição individual no Museu. *Turvações estratigráficas*, título da exposição aberta ao público em 2013, foi construída através de interlocuções coordenadas por Clarissa Diniz, Julio Groppa Aquino, psicólogo e professor da USP, e Paulo Herkenhoff. Nessa exposição o artista captura e apresenta, dentro do espaço museológico, restos e entulhos de edificações demolidas na região da Praça Mauá para realizar as obras do Porto Maravilha, especificamente material proveniente das demolições das residências considerado resíduos sem valor (Figura 37). Firmeza compara as atribuições de valor estabelecidas pela sociedade aos

resíduos considerados de importância arqueológica com aqueles resíduos das intervenções urbanas atuais.



**Figura 37** – Exposição *Turvações Estratigráficas*  
Objetos exposto no piso e em bancadas/vitrines.

Este trabalho, guardadas as diferenças de contextos, apresenta similaridades com os trabalhos do artista americano Mark Dion<sup>11</sup> (TATE, 2015). Durante o verão de 1999, juntamente com uma equipe de voluntários, Dion pesquisa e remove às margens do rio Tâmesa, que faz parte da história da ocupação de Londres, em busca de fragmentos. Os achados foram então meticulosamente limpos, classificados no gramado da galeria Tate e, posteriormente, no mesmo ano, expostos dentro da galeria como *A escavação Tate do Tâmesa*.

No trabalho de Yuri Firmeza os achados arqueológicos da mesma região do centro do Rio de Janeiro – camadas anteriores ao processo de urbanização da cidade que, por sua vez, teriam passado também por transformações e

<sup>11</sup> Dion estabeleceu sua carreira com instalações na Europa e nos Estados Unidos, nas quais utiliza conceitos relacionados à arqueologia, ecologia e zoologia para explorar as representações culturais das mesmas. Seus trabalhos quase sempre tomam forma em bancadas e objetos, com objetos organizados em vitrines como nos históricos gabinetes de curiosidades. In: Mark Dion, Tate, Arts & Artists. Disponível em: <<http://goo.gl/aXfiil>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

valorizações com relação ao que seria importante como patrimônio arqueológico – são comparados com os entulhos considerados atualmente “sem valor” (Figuras 38 e 39); aquilo que ficou turvo, confuso, nos estudos das camadas (estratigrafia) materiais e imateriais. Nesta operação o artista também transfere para o visitante a responsabilidade por atribuir novos significados ao material exposto no museu.



**Figura 38** – Casas assinaladas pela equipe da Prefeitura para serem demolidas devido ao projeto Porto Maravilha

Neste aspecto, referente à memória e ao patrimônio histórico, vale destacar os argumentos de Canclini (2012a, p. 72). Segundo o autor, “os bens reunidos na história por cada sociedade não pertencem realmente a todos, embora formalmente pareçam ser e estar disponíveis para todos”. O autor afirma que os grupos sociais se apropriam da herança cultural de modos diferentes e desiguais, sendo que cada sociedade utiliza as instituições como escolas e até mesmo museus nesta função. O autor lembra que o patrimônio pode ter a função de unificar uma nação, mas também é um espaço de disputa e apropriação material e simbólica entre os setores que compõem a sociedade.

Yuri Firmeza traz à tona esta discussão. Por outro lado, expor entulhos e material arqueológico simultaneamente no espaço do museu pode potencializar ou minimizar esses objetos e a carga simbólica incorporada aos mesmos, dependendo da proposta curatorial do museu. Aparentemente, o museu

pretende realmente problematizar os objetos e o processo de gentrificação do entorno do MAR. No entanto, pode haver também um duplo sentido no entendimento desta questão, como um *mea culpa*, um esforço para estabelecer diálogo e boa convivência com os bairros vizinhos, numa operação similar àquela realizada pelos departamentos de relações públicas institucionais de empresas quando lidam com a área na qual estão ou pretendem ser inseridas, o que chamamos hoje de “responsabilidade social”.

O texto institucional da exposição cita a necessidade de preservação da matéria como “permanente reapropriação, a fim de que ela não seja condenada à ilusão do esquecimento” (MAR, 2013). O artista investiria, portanto, em um processo de reapropriação, enquanto o museu faria um trabalho de valorização da memória que, ao mesmo tempo, se sobrepõem ao esquecimento.



**Figura 39** – Restos de edificações demolidas na região da Praça Mauá apresentados no museu

Sobre a forma de produzir arte hoje, em um campo com muitas variáveis, os artistas Eduardo Coimbra e Ricardo Basbaum (2001, p. 346) entendem o trabalho de arte como uma prática de visualidade, uma forma de enxergar determinada situação, mas nunca como uma representação dessas situações.

Um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática da visualidade. A cultura como paisagem não-natural configura o território em que se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposição, na qual o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação, dessas relações.

Na mesma direção dos processos de lembrança e esquecimento deste campo cultural, Yuri Firmeza articula aos objetos expostos no museu (entulhos e achados arqueológicos), fotografias e vídeos de um familiar seu, idoso, com diagnóstico de demência, cuja memória episódica, aquela de longo prazo adquirida na infância e na fase adulta, é a que perdura. Em contrapartida, a memória de curto prazo é equivalente ao esquecimento. Desta forma, pergunta-se o que foi esquecido no processo recente de requalificação urbana e como lidar com a desconexão entre passado e presente.

#### **IV. 4. Exposição *Do Valongo à favela: imaginário e periferia***

No final do ano de 2014 foi produzida no MAR a exposição *Do Valongo<sup>12</sup> à favela: imaginário e periferia* (Figura 40), que permanecerá aberta até o mês de maio de 2015. O MAR completa dois anos em março deste ano e retoma como temática a cidade do Rio de Janeiro, agora com ênfase na população historicamente excluída, como os escravos e a população urbana da periferia (Figuras 40, 41 e 42). As obras e artistas<sup>13</sup> selecionados pelos curadores pertencem a períodos históricos distintos e são atravessadas pela relação entre o passado ligado à escravidão e o surgimento das favelas, a partir do fato do museu se localizar em área considerada a primeira periferia do país e, ao mesmo tempo, a mesma região onde existiu o Cais do Valongo, por onde chegavam os africanos que foram escravizados.

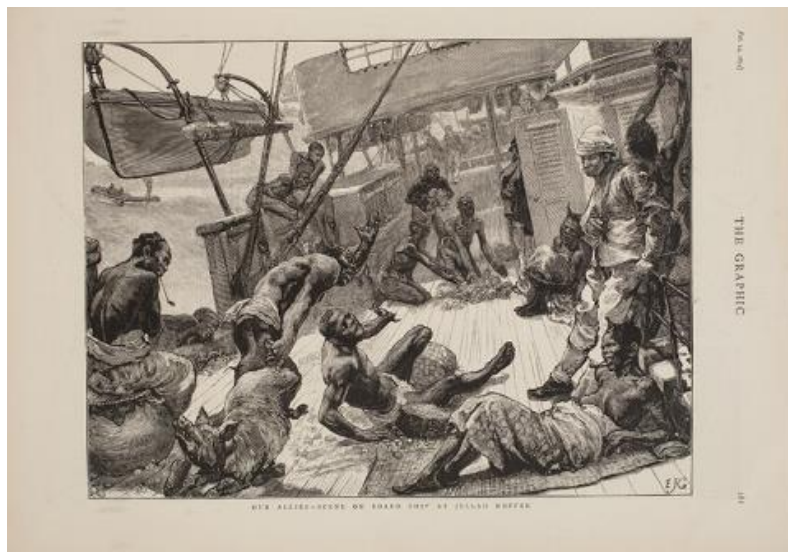
<sup>12</sup>“Cais do Valongo, porto de escravos, a um passo do título de Patrimônio da Humanidade. A Prefeitura do Rio de Janeiro e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) deram início à elaboração do dossiê técnico para reconhecer a candidatura do Cais do Valongo a Patrimônio Cultural da Humanidade pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). [...] A candidatura faz parte de um processo de reconhecimento das matrizes africanas da cidade do Rio de Janeiro, expressa no Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana. A grande porta de entrada de africanos escravizados no Brasil”. In: Porto Maravilha. Disponível em: <<http://goo.gl/JdLuql>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

<sup>13</sup> Artistas participantes: Albertino Cavaleiro, Alfredo Storni, Almiro Reis, Ambroise Louis Garneray, André Komatsu, André Parente, Arjan, Armando Queiroz, Arthur da Saúde, Augusto Earle, Augusto Malta, Ayron Heráclito, Bárbara Wagner, Belmiro de Almeida, Borger Lipinski, Caetano Dias, Caio Reisewitz, Carlos Chambelland, Carlos Vergara, Chlau Deveza, Di Cavalcanti, Djanira, E. B. Sigaud, Eliseu Visconti, F. T. Marinetti, Geraldo Pereira, Geraldo Viola, Giovanni Battista Castagneto, Grupo EMPREZA, Gustavo Dall'Ara, Heitor dos Prazeres, Henrique Oliveira, Hélio Oiticica, Hipólito Caron, Inimá José de Paula, J. M. Rugendas, J. Zigler, Jean-Baptiste Debret, José dos Reis Carvalho, José Pancetti, Juan Gutierrez, Laercio Redondo, Lasar Segall, Léonard Tsuguharu Foujita, Lívio Abramo, Louis Boulanger, Lucia Rosa, Luiz Morier, Lygia Pape, Marcelo Cidade, Maria Buzanosvsk, Mario Cravo Neto, Matheus Rocha Pitta, Miguel Rio Branco, Moreira da Silva, Muricio Hora, Nadia Taquari, Paulo Nazareth, Raul Pederneiras, Regina Katz, Rosalbino Santoro, Tarsila do Amaral, Vhils, Victor Frond, Vieira da Silva, Virginia de Medeiros, Waléria Américo, Wellington Ferreira e William John Burchell. Fonte: Prêmio IP Capital Partners de Arte – Pipa, 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/P2MJHw>>. Acesso em 15 jan. 2015.





**Figura 40** – Exposição *Do Valongo à Favela*, MAR, 2014



**Figura 41** – Navio Negreiro



**Figura 42** – Maria Buzanosvsky, “Jogo da capoeira – Roda do Cais do Valongo”, 2014

O texto dos curadores Rafael Cardoso e Clarissa Diniz (MAR, 2015) conceitua os bairros da Saúde e Gamboa, na área central, como a primeira periferia do Brasil e abordam como se teria formado o imaginário cultural da periferia por meio da arte, como proposta de diálogo crítico. Indicam como este passado iria sendo revisto e reinventado, baseados em argumentos sobre a história da ocupação desta parte da cidade por atividades portuárias, comerciais, como ouro e diamantes escoados de Minas Gerais, e a carga humana trazida da África. A região também teria atraído uma série de usos e atividades consideradas indesejáveis, como hospital, prisão, cemitério e mercado de escravos, para uma porção da cidade considerada nobre.

A desigualdade entre essa e outras partes da cidade foi confirmada, no final do século XIX, pelo surgimento da primeira favela, no Morro da Providência, a poucos metros de onde antes existiu o mercado de escravos. (MAR, 2015)

A exposição, cujo eixo temático transversal é o Rio de Janeiro, desenvolve-se em oito “núcleos significativos” que destacam lugares, aspectos sociais e culturais: Praia Formosa, Rua do Valongo, Pequena África, O Bairro Rubro, Praça Mauá, Problema Social, Fato Estético e Periferia é periferia. Assim como as demais exposições do MAR, a programação vinculada à mostra, direta ou indiretamente, estende-se além da visita à debates, conversa com curadores e seminários.

Como parte dessa programação, em novembro de 2014, o MAR abrigou o Seminário Internacional Ruínas da Patrimonialização para “debater nos discursos e práticas patrimoniais” o que “é percebido como ‘preservado’, ‘salvo’, ou um ‘bem comum’, mas que ao mesmo tempo banaliza economias locais, promove destruições de assentamentos informais, ou ainda transforma radicalmente as práticas culturais” (MAR, 2014). O evento foi realizado pelo Proureb/FAU-UFRJ, o GEOPOL/UFRJ, a Université de Paris I, o L.A.A/Université Paris Ouest e o MAR e, mais uma vez, aponta o interesse da diretoria do museu em se relacionar com o entorno do qual o museu faz parte.

Logo na entrada o texto dos curadores explica a importância dos dois marcos da exposição, o Cais dos Valongo e a favela, no relacionamento do MAR com seu entorno:

Ambos os marcos são cruciais para pensar, redescobrir e reinventar o



lugar que o MAR habita: é isso que o Museu se propõe com seu programa curatorial focado no Rio de Janeiro. Nessa direção, *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* dá um passo adiante na aproximação do Museu com sua vizinhança ao tratar do imaginário e das representações dessa localidade ao longo do tempo. (MAR, 2014)

Quanto às obras de arte expostas no museu – obras históricas e de arte contemporânea –, há uma relação dinâmica entre artistas participantes, obras, proposta curatorial e sistema de arte. Basbaum (2012), argumenta que:

Certamente, seria mais exato perceber que obra e museu estabelecem uma relação dinâmica, de mútua implicação: sob uma perspectiva contemporânea (isto é, após 1945), o ambiente do circuito de arte é aquele que também constitui a espacialidade própria para a obra; se pensarmos o museu como importante parte do circuito, percebe-se como muitas obras são produzidas *para* o museu – de modo que, de maneira ampla, trata-se de uma dupla implicação. (BASBAUM, 2012, seção 1)

Na exposição *Do Valongo à favela: imaginário e periferia*, assim como em *Turvações estratigráficas*, a discussão sobre estar dentro ou fora do museu parece transpor o limite do espaço do mesmo e se transforma em matéria-prima para propostas críticas, mesmo que essas não tenham repercussão externa na mesma escala. Nessa passagem, as diferenças entre global e local também se tornam permeáveis e se expandem. Se essa “expansão” permanece “contida” no museu, questiona-se se as obras não seriam mais críticas e problematizadoras se expostas diretamente na área urbana, nas ruas, em confronto com um público transeunte da cidade e sem a mediação (ao menos *in loco*) de monitores previamente treinados.

Vale destacar as intervenções do artista português Vhils, Alexandre Farto<sup>14</sup>, no terraço/mirante do MAR (Figura 43) e também no Morro da Providência (Figura 44). Em ambas situações, o artista evidencia a presença do negro em contraste com a paisagem e o entorno urbano referente ao projeto de requalificação e problematiza a memória coletiva da cidade e o processo de desapropriação e demolição. Pelo fato de ser um artista cuja prática tem origem no *grafite*, seu trabalho dialoga com cidade em contextos além do museu. Nos meses de setembro e outubro de 2012, Vhils e sua equipe

<sup>14</sup> Alexandre Farto (1987), que também assina como Vhils, tem “background na pintura de graffiti” e trabalha a “remoção das camadas superficiais de paredes e outros suportes com ferramentas e técnicas não convencionais, estabelecendo reflexões simbólicas sobre a vivência no contexto urbano, a passagem do tempo e a relação de interdependência entre pessoas e meio”. In: website Fundação EDP. Disponível em: <<http://www.fundacaoedp.pt/>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

passaram um mês trabalhando no morro da Providência (FARDO, 2015).



**Figura 43** – Terraço do MAR e ao fundo obra do artista português Vhils



**Figura 44** – Intervenção de Vhils no Morro da Providência (RJ)

Retomando as discussões do segundo capítulo, referentes à expansão do campo da arte, Andrea Fraser (FRASER, 2005. p. 184) defende que os

artistas, assim como os museus e o mercado, seriam aqueles que, em seus esforços de fugir da instituição da arte, teriam gerado essa expansão:

Em cada tentativa de fuga dos limites da determinação institucional, a fim de abraçar um fora, de redefinir a arte ou reintegrá-la no cotidiano, para alcançar pessoas “comuns” e trabalhar no mundo “real”, expandimos nossa moldura e trazemos mais do mundo para dentro desse enquadramento. Mas dele nunca escapamos. (FRASER, 2005. p. 184)

Daniel Buren (1973/2001, p. 61) contrapõe a expansão ao enquadramento institucional, e assinala que a arte pode surgir como consequência dos dois limites que pareciam não ter nada em comum com ela: o museu/galeria e os limites culturais. Limites culturais tratados como a sociedade e a cidade.

Em se tratando de cidade, no núcleo “Periferia” da exposição *Do Valongo à favela* os curadores retomam a polarização centro *versus* periferia, e conceituam o que seria periferia no mundo atual globalizado e descentralizado:

Teria o termo perdido seu sentido, não existindo mais centro e periferia, dentro e fora? Estaríamos todos “entre lugares”, em lugares virtuais ou, até mesmo, em “não lugares”? [... Ou seja, para quem mora na periferia, não há dúvida de que o periférico existe. [...] Os conflitos em torno das relações entre periferias e centralidades se tornam visíveis no modo como as cidades se organizam e, especialmente, no modo como são continuamente reorganizadas pelo poder público, cujas intervenções sociais e urbanísticas muitas vezes alteram cartografias historicamente enraizadas. (MAR, 2014)

Hoje, ainda que sua autonomia seja enaltecida nos discursos oficiais da instituição, a programação do MAR depende também das relações com patrocinadores, do cumprimento de metas e resultados, estando bastante entrelaçada com as intervenções realizadas no centro da cidade, atuando inclusive como porta-voz. Por outro lado, a aparente falta de autonomia foi convertida pela proposta curatorial em discussão dirigida efetivamente à cidade do Rio de Janeiro e à inserção do MAR em sua área central.

## V. CONCLUSÃO

O Porto Maravilha é parte de uma promessa de mudança anunciada com as Olimpíadas, que terá a cidade do Rio de Janeiro como sede em 2016. Como resultado desse projeto, espera-se visibilidade internacional, proveniente da construção de uma imagem atrativa para novos investimentos, novos negócios e para o turismo; e visibilidade nacional, por iniciativas inovadoras na área de requalificação de centros históricos e de frentes marítimas, com a implantação de infraestrutura, mobilidade urbana e equipamentos culturais e irradiação das ações para as demais áreas da cidade.

O Rio de Janeiro busca, mais uma vez, a possibilidade histórica de se reinventar, porém esta oportunidade de mudança é proveniente de uma parceria público-privada em que prevalecem, em um primeiro momento, os interesses dos investidores privados em detrimento aos interesses públicos. Por outro lado, no processo de implantação do projeto de requalificação urbana, no âmbito do confronto de ideais, resistências e questionamentos provenientes de segmentos sociais excluídos e/ou que discordam do projeto, podem surgir fissuras que possibilitem articular novas formas de análise crítica ao projeto e que abram espaço para que o “dissenso” faça parte das estratégias de trabalho.

Jacques Rancière (1996, p. 370), filósofo francês, afirma que o “dissenso, ou seja, a ruptura nas formas sensíveis da comunidade” interrompem uma “lógica da dominação suposta natural, vivida como natural”. Para Rancière, a capacidade de discordar apresenta novos caminhos.

A escolha desse termo não busca simplesmente valorizar a diferença e o conflito sob suas diversas formas: antagonismo social, conflito de opiniões ou multiplicidade das culturas. O dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É a divisão do núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria. (RANCIÈRE, 1996, p. 368)

Atualmente, tanto os planos governamentais quanto os planos da iniciativa privada no país em diversas escalas convivem com um novo cenário de manifestações da sociedade civil, como os protestos multifacetados ocorridos em junho de 2012 e, recentemente, em março de 2015. Associado aos

protestos, encontramos práticas de coletivos de artistas, movimentos de resistência e de enfrentamento aos planos institucionais, nem sempre debatidos de forma ampla, sobreposições e justaposições de estratégias políticas de grupos organizados da sociedade civil. São grupos que se manifestam, discutem e tensionam a cidade e, conseqüentemente, o campo da arte.

O MAR, instituição aliada deste processo de construção de uma nova cidade mantém, simultaneamente, uma postura de distanciamento crítico. Os artistas que participam das mostras promovidas pelo museu MAR são agentes das intervenções urbanas em seu entorno, das linhas da política cultural da cidade e, de forma indireta, também se relacionamento com o circuito de instituições culturais existentes no centro do Rio de Janeiro como a Fundação Casa França-Brasil – FCFB, o Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, a Fundação Museu da Imagem e do Som – FMIS, o Centro Cultural Paço Imperial/IPHAN/MinC, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM-Rio, o Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro – CCBB e o Centro Cultural Correios do Rio de Janeiro.

No entanto, vale destacar que as abordagens museológicas de alguns espaços culturais observadas na programação divulgada publicamente partem da lógica conceitual cujas iniciativas e definição de programação são institucionais, o que difere de outras abordagens museológicas em que moradores e comunidades do entorno são os próprios agentes na prática museológica e na prática social dos museus.

O fato do museu MAR dedicar um espaço temático à cidade do Rio de Janeiro e, por extensão, à área do centro da cidade e aos processos recentes de requalificação difere das propostas de museus com ênfase comunitária e social, cujos protagonistas são os próprios moradores, por meio de relatos e compartilhamento de memórias, sem mediações diretas de curadores. Um exemplo é o Museu da Maré que dá ênfase à vida social dos moradores do Complexo da Maré.

A experiência do Museu como ferramenta de comunicação e trabalho contribui para a luta contra o preconceito em relação aos museus – tradicionalmente considerados como dispositivos de interesse exclusivo das elites econômicas – e também em relação às favelas – comumente tratadas como lugares de violência, de barbárie, de miséria e de desumanidade. A polêmica provocada pelo Museu da Maré sublinhou um fato que, mesmo sendo óbvio, frequentemente

não é levado em conta, qual seja: o da favela como lugar de cultura, de memória, de poética, de trabalho, e não apenas como território privilegiado da bala perdida ou teatro de guerra onde policiais enfrentam bandidos e bandidos enfrentam policiais.”(CHAGAS e ABREU, 2007, p. 133)

Assim, o Museu da Maré, em determinado momento, ressignifica o mapa cultural da cidade e demonstra que é possível exercer o “direito à memória, ao patrimônio e ao museu”. Guardadas as diferenças de proposta, de porte e de conteúdo com relação ao Museu da Maré, no MAR o ponto de vista sobre a cidade, mesmo transversal, continua sendo do museu. Os moradores do entorno, os professores, os alunos e os visitantes não participam do Conselho Municipal do Museu de Arte do Rio – CONMAR. A sociedade civil é representada indiretamente pela prefeitura e pelo governo do estado.

De forma indireta, mas talvez atento às questões citadas sobre diferentes formas de museologia, o MAR abrigou em junho de 2014 a 4ª Edição da Universidade das Quebradas – UQ, *Um MAR de museus*, um curso de extensão gratuito, promovido pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC da Faculdade de Letras, ambos da UFRJ, voltado para produtores, ativistas e artistas de todas as “quebradas”. O evento visava refletir sobre as seguintes questões museológicas: “Que museu queremos?” e “Museologia clássica e comunitária, um diálogo possível?” (PACC-UFRJ, 2014).

No relatório de gestão de 2014 do MAR disponível no website do museu encontra-se as seguintes análises e argumentos:

Em menos de dois anos de atividade, o MAR consolidou-se como um espaço aberto e propositivo, que procura o debate e a reflexão sobre temas relevantes para a sociedade a partir do poderoso binômio arte e educação. Esses dois eixos conversam e interagem o tempo todo nas atividades do museu. Estão profundamente conectados por um conjunto de ações que traduzem a proposta do MAR: ser um lugar de todos e para todos, que busca o diálogo e o pensamento crítico com uma abordagem singular, conduzida sempre pelas artes visuais e pela experiência do olhar. O MAR já nasceu como um lugar que se apropria do Rio de Janeiro e espelha suas inquietações. Mas não se limita a isso. Sua pauta também se expande para outras questões da sociedade brasileira e da contemporaneidade, seja do ponto de vista político, histórico, social, cultural, econômico ou ambiental. Ou tudo isso junto. (Relatório de gestão do MAR 2014, p. 10)

No mesmo relatório (MAR, p. 4) em que se enaltece a participação do museu na cidade, no país e na contemporaneidade são divulgados dados

sobre o total de visitantes em 2014: 207.119 visitantes no período, sendo 44.460 pessoas atendidas nas visitas educativas, entre elas 35.701 estudantes; 2.702 professores participantes das atividades da Escola do Olhar; 70 atividades em parceria com 4 universidades e 2.595 cadastros no programa Vizinhos do Mar, cujo objetivo é “fomentar o envolvimento e a participação da comunidade da região portuária” nas ações e nas atividades realizadas no MAR para fortalecer os vínculos entre “museu e território”.

Para avaliar a situação do MAR em relação a outra instituição do centro da cidade, localizada nas suas proximidades, o Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro – CCBB, somente na exposição *Salvador Dali*, em 2014, recebeu 978 mil visitantes em 116 dias, sendo a mostra mais vista em 25 anos do CCBB<sup>15</sup>. Esses são os “grandes números” do circuito mundial da arte. Por outro lado, segundo o relatório *Museus em números*, publicado pelo IBRAM (2012, p. 97), o número médio de visitantes dos museus do país nos anos de 2001 e 2009 foi de aproximadamente 18.168 mil e 22.327 mil visitantes, respectivamente.

Mesmo considerando as disparidades entre os dados estatísticos sobre os visitantes das instituições e questões referentes às diferentes formas de pesquisas estatísticas, observa-se que a presença de museus e centros culturais no centro do Rio de Janeiro é um forte indicador de transformações na região.

Quanto ao lugar do artista nos circuitos de arte, global e local, vale destacar o argumento de Ricardo Basbaum que afirma que este lugar possui relação direta e cúmplice com o tecido institucional do circuito de arte.

Ou seja, tanto aceitar as ofertas de ocupar o espaço institucional, procurando compreender as sutilezas de sua atual estruturação e mobilizando ferramentas de linguagem que possam oferecer algum grau de resistência (atentando de modo agudo às especificidades discursivas), quanto prosseguir na invenção de outros formatos de agenciamento – que hoje, em uma de suas frentes, se apresentam como centros de pesquisa autônomos e espaços independentes geridos por artistas. (BASBAUM, 2012, p. 11)

No caso do MAR, mesmo reconhecendo que historicamente a arte

<sup>15</sup> A mesma mostra recebeu, respectivamente, 732 mil pessoas no Museu Reina Sofia, em Madri, e 790 mil pessoas no Centro George Pompidou, na França. O recorde anterior de visitantes do CCBB foi na mostra sobre do escultor Aleijadinho, em 2006, que recebeu 969 mil visitantes. In: Jornal Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://goo.gl/LyrvfX>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

passou por momentos de ruptura e expandiu seus limites para a cidade, para o espaço aberto, para encarar os conflitos existentes na cidade e para o artista intervir no contexto do museu, restam as possibilidades de participar das ações promovidas pelo museu fortalecendo a relação artista x museu x público, sem críticas e tensionamento direto, ou de participar do museu problematizando de forma crítica essa relação.

Martha Rosler (2011, p. 12), no artigo “The artistic mode of revolution: from Gentrification to Occupation” citado no primeiro capítulo, traça um panorama histórico dos processos de gentrificação ocorridos nos Estados Unidos até o movimento *Occupy*<sup>16</sup> e afirma que os artistas dificilmente seriam inconscientes de seu papel frente às elites urbanas, interesses imobiliários, colecionadores e curadores. Ela afirma que “ironicamente”, talvez, este seja também o momento de grande engajamento social por parte dos artistas e jovens curadores especializados em prática social.

*Artists are hardly unaware of their positioning by urban elites, from the municipal and real estate interests to the high-end collectors and museum trustees. Ironically, perhaps, this is also the moment in which social engagement on the part of artists is an increasingly viable modality within the art world. and young curators specialize in social practice projects. (ROSLER, 2011, p. 12)*

Retomando a hipótese desta dissertação, atualmente o museu MAR, assim como outros museus implantados em contexto de intervenção urbana, vem sofrendo mudanças significativas. Tais mudanças consideram tanto questões artísticas, programáticas, funcionais, simbólicas e arquitetônicas quanto sociais e políticas. A maioria dessas questões está relacionada diretamente a uma concepção contemporânea de cidade como grande empreendimento econômico, globalizado e focado na gestão empresarial do espaço urbano. No entanto, a participação da sociedade civil é um novo componente que se contrapõem ao enquadramento do projeto de requalificação e, conseqüentemente, do museu nos modelos urbanísticos e culturais vigentes. Continuamos em busca da cidade do futuro, mas essa busca deve admitir o dissenso, as diferenças e os conflitos em um processo de construção de propostas para a cidade.

<sup>16</sup> *Occupy Movement*: movimento de protesto que começou em setembro de 2011 contra as desigualdades sociais e econômicas em todo o mundo: “is... a work in progress”. In: Commons.occupy.com. Disponível em: <<http://commons.occupy.com/>>. Acesso em: 16 mar. 2015.



Nessa perspectiva, o MAR assim como o Porto Maravilha são projetos que fazem parte de um amplo plano institucional, mas o MAR apresenta-se como um projeto em construção, aberto ao debate urbano, às lutas sociais e aos conflitos. O museu faz parte da cidade: é patrimônio, é requalificação, é educação e é arte. Qual será o lugar (ou os lugares) desse museu que nasceu de um projeto urbano que está em andamento e se reposiciona, no cenário carioca, nacional e internacional? Como ter autonomia para gerir um museu entre arte, educação e cidade e, ao mesmo tempo, responder às metas empresariais? Pergunta-se, ainda, se teríamos necessariamente que responder a estas metas?

Haacke (1984) argumenta que aquelas pessoas empenhadas em trabalhar com relações públicas oficiais de empresas “raramente se veem como promotores de consenso” e estão convencidas de que “suas atividades são realizadas no melhor interesse da arte”. O mesmo autor destaca que nunca foi fácil manter a “integridade intelectual” de um museu, sendo necessário “cautela, inteligência e determinação, e um pouco de sorte”.

*It was never easy for museums to preserve or regain a degree of maneuverability and intellectual integrity. It takes stealth, intelligence, determination-and some luck. But a democratic society demands nothing less than that. (Haacke, 1984, p. 10)*

As experiências do projeto de requalificação Porto Maravilha e do MAR estão em construção, mas há uma situação consolidada: a autonomia também tem limites e enquadramentos, assim como o campo da arte.

Considera-se necessário, tanto para o museu quanto para o projeto de requalificação, ampliar a participação de outros segmentos da sociedade até então excluídos nas decisões e nas propostas para a cidade e para o museu. Especificamente no campo da arte e seus “agentes”, deve-se estar atento ao papel assumido por estes nas transformações sociais e nas estratégias de poder vigentes na cidade.

## VI. REFERÊNCIAS

- ABREU, R. M. R. M.; CHAGAS, M. S. Museu da Maré: Memórias e narrativas a favor da dignidade social. **Musas** (Iphan), v. 3, 2007, p. 130-152.
- ARCHDAILY. MAR – Rio Art Museum / Bernardes + Jacobsen Arquitetura. Disponível em: <<http://goo.gl/jtDcQm>>. Acesso em: 15 abr. 2013.
- BASBAUM, R. Perspectivas para o museu no século XXI. **Periódico Permanente**, v. 1, n. 1, s. 1, 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/uktnmc>>. Acesso em: 10 mar. 2015.
- BOURDIEU, P. O mercado dos bens simbólicos. In: Miceli, S. (org). **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 99-181.
- \_\_\_\_\_. **Razões Práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.
- BRITO, R. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro). In: Basbaum, R. (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 202 -215.
- BUREN, D. Função do Museu. In: DUARTE, P. S. (ed.), **Daniel Buren**: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000), Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001, p. 57-61.
- \_\_\_\_\_. Limites críticos. In: DUARTE, P. S. (ed.), **Daniel Buren**: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000), Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001, p. 63-79.
- \_\_\_\_\_. The Function of the Studio. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. **Institutional critique**: an anthology of artists' writings. Cambridge: MIT, 2009.
- CANAL CONTEMPORÂNEO. Nota de Esclarecimento - MAR / Opavivará!, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/5cCiir>>. Acesso em: 15 jan. 2015.
- CANCLINI, N. G. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012a.
- \_\_\_\_\_. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 2012b.
- CANÔNICO, M. A. Museu de R\$ 80 milhões, aberto em 2013, tem rachaduras e falha no piso. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, 13 jan. 2014.
- CHAGAS, M. S.; ABREU, R. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. In: **MUSAS** – Revista Brasileira de Museus e Museologia. Rio de Janeiro, ano 2, n. 3, 2007, p. 130-142. Disponível em: <<http://goo.gl/ln989t>>. Acesso em: 10 jan. 2015.
- COIMBRA, E.; BASBAUM, R. Tornando visível a artecontemporânea. In: BASBAUM, R. (org). **Arte contemporânea brasileira**. Texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 345 – p. 349
- COMA, M. C. Do sonho olímpico ao projeto Porto Maravilha: o 'eventismo' como catalizador da regeneração através de grandes projetos urbanos. **URBE** - Revista Brasileira de Gestão Urbana, v. 3, n. 2, 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/V9TW4G>>. Acesso em: 16 out. 2014.
- CONSCIENCIA.NET. Guggenheim?, 2003. Disponível em: <<http://goo.gl/ZFbf4W>>. Acesso em: 20 mar. de 2015.
- CONSELHO DA CIDADE. Gestão de alto desempenho: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://goo.gl/Zcrrn0>>. Acesso em: 25 jan. 2015.
- CRIMP, D. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CYPRIANO, F. Diretor do Museu de arte do Rio quer inverte eixo cultural da cidade. **Folha de São Paulo**, 28 fev. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/usya1c>>. Acesso em: 28 fev. 2013.

DEL RIO, V. **Desenho urbano e revitalização na área portuária do Rio de Janeiro**. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura, Universidade de São Paulo, 1991. Disponível em <<http://goo.gl/DAj6K6>>. Acesso em: 7 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Voltando às origens. A revitalização de áreas portuárias nos centros urbanos. **Vitruvius**. São Paulo, agosto de 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/0wOvgT>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

FARDO, A. Providência – Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://goo.gl/RnNF1D>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

FOLHA DE SÃO PAULO. Diretor do Museu de arte do Rio quer inverter eixo cultural da cidade. Disponível em: <<http://goo.gl/xSB0GM>>. Acesso em: 28 fev. 2013.

FORUM PERMANENTE DE MUSEUS. Desafios para o Museu de Arte no século 21 no Brasil, 2004. Disponível em: <<http://goo.gl/WkKBgk>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

FRASER, A. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In: **Concinnitas**: arte, cultura e pensamento, Rio de Janeiro, v. 1, n. 13, 2008, p. 178-187.

GARCIA, F. E. S.; HERDY, F. H.; SANTOS, R. R. O.; GOMES, T. B. M. RIO 2016: o projeto olímpico e sua economia simbólica. In: XIV ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, RJ, 2011. **Anais**. Disponível em: <<http://goo.gl/5jCKtC>>. Acesso: 15 out. 2014.

GEHL, J. **Cidades para as pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GONÇALVES, J. R. S. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, Minc-Iphan, 1996.

GROSSMANN, M. Arte contemporânea Brasileira: à procura de um contexto: tornando visível a arte contemporânea. In: BASBAUM, R. (org). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 350-358.

\_\_\_\_\_. Museu como interface. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/kXUAzO>>. Acesso em: 18 set. 2013.

\_\_\_\_\_. O Museu de Arte hoje. 2004. Disponível em: <<http://goo.gl/DD1nAj>>. Acesso em: 15 out. 2012.

GUGGENHEIM FOUNDATION: Schools & Educators. The Eye of the Storm: works in situ by Daniel Buren. Disponível em: <<http://goo.gl/PI9imb>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

GUIMARAENS, C.; IWATA, N. A importância dos museus e centros culturais na recuperação de centros urbanos. **Arquitextos**, 013.06, ano 2, jun 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/ZhCZID>>. Acesso em: 10 nov. 2014.

HAACKE, H. Museos, gestores de la conciencia. In: **DDOOS**. Disponível em: <<http://goo.gl/ENJ8Y0>>. Acesso: 09 fev. 2012.

HAMBURGER BAHNHOF. Museum für Gegenwart. Waal Works. Disponível em: <<http://goo.gl/t1j9yF>>. Acesso em: 04 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. Brasil/Brasis. In: BASBAUM, R. (org). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 359-370.

HERKENHOFF, P. O novo ciclo da cultura do Rio de Janeiro: razões de um entusiasmo. In: **Cadernos FGV projetos**, n. 19, 2012, p. 33-43.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Os museus**. Disponível em: <<http://goo.gl/bExoMt>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

\_\_\_\_\_. Museus em números. Instituto Brasileiros de Museus, vol. 1, 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/v3BqHX>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Sinopse do Censo Demográfico de 2012**. Disponível em: <<http://goo.gl/aPvqAk>>. Acesso em: 16 fev. 2014.

INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **O que é patrimônio**. Disponível em <<http://goo.gl/76eCkD>>. Acesso em: 25 abr. 2014.

KIEFER, F. Arquitetura de Museus. **Arqtexto**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 1, 2001, p. 12-25. Disponível em: <<http://goo.gl/ATrKS5>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, n. 17, 2008, p. 128-137.

KWON, M. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Cambridge: MIT, 2004.

MACEDO, W.; BORTOLLI, O. MoMA PS1 e o espaço expositivo da arte contemporânea. III Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo: Arquitetura, Cidade e Projeto: uma construção coletiva. São Paulo, 2014.

MALRAUX, A. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Editora 70, 2011.

MUSEU DE ARTE DO RIO – MAR. Website. Disponível em: <<http://goo.gl/xn3LoE>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

\_\_\_\_\_. Relatório de Gestão 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/tDjBcJ>>. Acesso em: 15 mar. 2015.

MARICATO, Erminia. Urbanismo na periferia do mundo globalizado metrópoles brasileiras. In: **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, Fundação SEADE, 2000. Disponível em: <<http://goo.gl/AZwVW2>>. Acesso em: 10 out. 2014.

MEIER, R. Barcelona Museum of Contemporary Art. Disponível em: <<http://www.richardmeier.com>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES – MNBA. **Apresentação**. Disponível em: <<http://goo.gl/wzbSn3>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

MUSEUM OF MODERN ART – MoMA PS1. Disponível em: <<http://momaps1.org/>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

MONTANER, J. M. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

O GLOBO. Rio recebe título de Patrimônio da Humanidade. 1 jul. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/XjPB8L>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. Rio é a cidade com maior população em favelas do Brasil. 21 dez. 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/jo4fN1>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PIO, L. G.; Cultura, patrimônio e museu no Porto Maravilha. **Intratextos**, 2013, vol. 4, no1. p. 8-26.

PORTO MARAVILHA, 2011. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

PORTONOVOSA. Disponível em: <<http://www.portonovosa.com>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

RANCIÈRE, J. O dissenso. In: NOVAES, A. (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Cia das letras, 1996, p. 376-377.

RIBEIRO, G. B. . Esto es arte. **Bilboquet**, Madrid, v. n. 8, 2007, p. 1-13.

RIO 450 ANOS. Disponível em: <<http://www.rio450anos.com.br>>. Acesso em: 25 ago. 2014.

RIO DE JANEIRO: Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural Urbana. Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://goo.gl/zx60ca>>. Acesso em: 23 dez. 2012.

RIO 2016. O Rio e sua história. Disponível em: <<http://goo.gl/ZIBb3S>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

ROLNIK, R. A questão dos megaeventos é debatida na ONU. In: **Blog da Raquel Rolnik**. Disponível em: <<http://goo.gl/6AsVCC>>. Acesso em: 25 de jan. 2015.

ROSLER, M. The artistic mode of revolution: from gentrification to occupation. I: **e-flux journal**, 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/4gGRGp>>. Acesso em: 20mar. 2015.

SPERLING, D. As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte. **Periódico Permanente**, São Paulo, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/SC6k1E>>. Acesso em: 29 jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Museu contemporâneo: o espaço do evento como não-lugar. **Café com pesquisa**, São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://goo.gl/hOQEzM>>. Acesso em: 28 jun. 2012.

THE INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. **Museum Definition**. Disponível em: <<http://goo.gl/rbPiMt>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

UNIVERSIDADE DAS QUEBRADAS - PACC. Um MAR de museus, 16 mai. 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/SgZyjl>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

VAINER, C. Megaeventos, Meganegócios, Megaprotestos: uma contribuição ao debate sobre as grandes manifestações e as perspectivas políticas. In: **Blog da Raquel Rolnik**, 26 jun. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/AJ70kh>>. Acesso em: 24 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. Pátria, Empresa e Mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano. In: **Anais Anpur**, 1999. Disponível em: <<http://goo.gl/zoE5SU>>. Acesso em: 1 jul. 2014.

VIA MUNDO. Rio promove “limpeza urbana” e será mais desigual em 2016, 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/ZifxnY>>. Acesso em: 18 jan. 2015.

VIDLER, A. Campo expandido da arquitetura. **ArchDaily**. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/59270/campo-expandido-da-arquitetura-anthony-vidler/>. Acessado em: 20 fev 2013.

\_\_\_\_\_. Campo Expandido da Arquitetura. **ArchDaily**, 15 mai. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/ivlPb>>. Acessado em: 20 fev 2013.

## VI. 1. REFERÊNCIAS DE IMAGENS

Figura 1 – Área do projeto Porto Maravilha

Fonte: PORTO MARAVILHA Área do Projeto Porto Maravilha. In: Apresentação do projeto. Disponível em: <<http://goo.gl/fGbwOS>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

Figura 2 – Martha Rosler, *Housing is a human right*, 1989

Fonte: In: UNHOUSED LIVEJOURNAL, 4 jan. 2008. Disponível em: <<http://goo.gl/0tgIDD>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

Figura 3 – Nova Frente Marítima – Praça Mauá

Fonte: PORTO MARAVILHA. Nova Frente Marítima – Praça Mauá. In: Apresentação do projeto. Disponível em: <<http://goo.gl/42jn2r>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

Figura 4 – Edifício modernista

Fonte: Fotografia elaborada pela autora, 2013.

Figura 5 – Palacete Dom João VI

Fonte: Fotografia elaborada pela autora, 2013.

Figura 6 – Diagrama do edifício

Fonte: ARCHDAILY. Diagrama do edifício. In: MAR – Rio Art Museum / Bernardes + Jacobsen Arquitetura. Disponível em: <<http://goo.gl/jtDcQm>>. Acesso em: 15 abr. 2013.

Figura 7 – Visada posterior, destaque passarela

Fonte: Fotografia elaborada pela autora, 2014.

Figura 8 – Acesso principal, térreo

Fonte: Fotografia elaborada pela autora, 2014.

Figura 9 – APAC – Mapa área de proteção do ambiente cultural do mosteiro de São Bento

Fonte: PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Mapa do Mosteiro de São Bento, 2004. Disponível em: <<http://goo.gl/eEAMvn>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

Figura 10 – Nova planta da cidade do Rio de Janeiro (1867)

Fonte: Elaborada pela autora sobre base cartográfica. LIBRARY OF CONGRESS. Nova Planta da Cidade do Rio de Janeiro (1867). Disponível em: <<http://goo.gl/mRJOWW>>. Acesso em: 18 fev. 2015.

Figura 11 – Localização do museu MAR

Fonte: O GLOBO. Localização do MAR. In: Inauguração do Museu de Arte do Rio – MAR. Mar. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/GHNuFv>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

Figura 12 – Operação Urbana

Fonte: PORTO MARAVILHA, 2011. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

Figura 13 – Terraço e mirante do MAR

Fonte: Fotografia elaborada pela autora, 2013.

Figura 14 – Ilustração em 3D do Museu do Amanhã

Fonte: PORTO MARAVILHA, 2011. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

Figura 15 – Obras do Museu do Amanhã

Fonte: Fotografia elaborada pela autora, 2014.

Figura 16 – Mapa de localização do MAR

MUSEU DE ARTE DO RIO – MAR. Website. Disponível em: <<http://goo.gl/xn3LoE>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Figura 17 – Inauguração do MAR, março de 2013

Fonte: O GLOBO. Inauguração do Museu de Arte do Rio – MAR. Mar. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/GHNUFv>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

Figura 18 – Manifestantes e policiais em frente ao MAR durante a inauguração, em 2013  
Fonte: MUSEU DE ARTE DO RIO – MAR. Website. Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Figura 19 – Altes Museum em Berlin (c. 1825)  
Fonte: GERMAN HISTORY IN DOCUMENTS AND IMAGES – GHDI. The Old Museum [Altes Museum] in Berlin (c. 1825). Disponível em: <<http://goo.gl/MHiZEZ>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

Figura 20 – Guggenheim Museum, 1959  
Fonte: DIGITAL ARCHIVE OF AMERICAN ARCHITECTURE – Boston College. Guggenheim Museum, NYC, 1959. In: Frank Lloyd Wright Public Buildings. Disponível em: <<http://goo.gl/Q0dp1G>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

Figura 21 – *Boîte-en-valise* (1935-1940)  
Fonte: MUSEUM OF MODERN ART – MoMA. Marcel Duchamp, *Boîte-en-valise*, 1935-41. In: The Museum as Muse: Artists Reflect 1999. Disponível em: <<http://goo.gl/NoODPp>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

Figura 22 – The Museum of Modern Art – MoMa  
Fonte: THE NEW YORK TIMES. 12-year-old building at MoMa is doomed, 10 abr. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/pPLkBC>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

Figura 23 – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM  
Fonte: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO – MAM. Bloco de Exposições, 1965. In: MAM História. Disponível em: <<http://goo.gl/c3KBGS>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

Figura 24 – Museu de Arte de São Paulo – MASP  
Fonte: RÁDIO SBN. Museu de Arte Moderna de São Paulo – MASP. In: 2 De Outubro, 1947: Inaugurado O MASP. Disponível em: <<http://goo.gl/7U8xL1>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

Figura 25 – Neue Staatsgalerie  
Fonte: ARCHDAILY. Neue Staatsgalerie/James Stirling. In: AD Classics, 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/3LI1Mc>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

Figura 26 – *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System*  
Fonte: HAACKE, H. *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System*, 1971. Museu d'Art Contemporani de Barcelona - MACBA. Disponível em: <<http://goo.gl/fBrZdY>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

Figura 27 – Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, 1971  
Fonte: BUREN, D. *Peinture-Sculpture*, 1971. In: Artnet Magazine. Disponível em: <<http://goo.gl/2HUCbX>>. Acesso em: 24 fev. 2014.

Figura 28 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970  
Fonte: SMITHSON, R. *Spiral Jetty*, 1970. In: website Robert Smithson. Disponível em: <<http://goo.gl/vOm9nt>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

Figura 29 – Alexander Calder, *La grande vitesse*, 1969  
Fonte: CALDER, A. *La grande vitesse*, 1969. In: City-Data.com. Disponível em: <http://goo.gl/OjHE0f>. Acesso em: 24 fev. 2014.

Figura 30 – Richard Serra, *Titled arc*, 1981

Fonte: SERRA, R. *Tilted Arc*, 1981. In: MUNDY, J. *Lost Art: Richard Serra*, 2012. Tate.org. Disponível em: <<http://goo.gl/MmnzEM>>. Acesso em: 24 fev. 2015.

Figura 31 – Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou

Fonte: ROGERS, R. Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou. Disponível em: <<http://goo.gl/rco8Fr>>. 12 jan. 2015.

Figura 32 – Exposição *O abrigo e o terreno – arte e sociedade no Brasil*, 2013

Fonte: Fotografia elaborada pela autora, 2013.

Figura 33 – Cartazes da Ocupação Prestes Maia

Fonte: Fotografia elaborada pela autora, 2013.

Figura 34 – Moradores e artistas da Ocupação Prestes Maia, com o diretor cultural do museu, 2013.

Fonte: TAVARES, T. Moradores e artistas da Ocupação Prestes Maia, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/PY7Aok>>. Acesso em: 23 fev. 2014.

Figura 35 – Coletivo Morrinho, cuja obra foi transferida para saguão do MAR

Fonte: Fotografia elaborada pela autora, 2013.

Figura 36 – Cartaz anunciando o evento do Opavivará! na inauguração do MAR.

Fonte: O GLOBO. Inauguração do Museu de Arte do Rio – MAR. Mar. 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/GHNUFv>>. Acesso em: 23 abr. 2014.

Figura 37 – Exposição *Turvações Estratigráficas*

Fonte: CENÁRIO – Jornal online do curso de Comunicação Social – UFF. Um espetáculo para todos os públicos, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/x4vFU4>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

Figura 38 – Casas assinaladas pela equipe da Prefeitura para serem demolidas

Fonte: MUSEU DE ARTE DO RIO – MAR. *Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas*, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/9l6EF1>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Figura 39 – Restos de edificações demolidas na região da Praça Mauá

Fonte: MUSEU DE ARTE DO RIO – MAR. *Yuri Firmeza: Turvações Estratigráficas*, 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/9l6EF1>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Figura 40 – Exposição *Do Valongo à Favela*, MAR, 2014

Fonte: CIDADE OLÍMPICA. Transformações da Zona Portuária viram exposição no MAR, 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/BhK0WW>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

Figura 41 – Navio Negreiro

Fonte: MUSEU DE ARTE DO RIO – MAR. *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*, 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/WrJpQz>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

Figura 42 – Maria Buzanosvsky, *Jogo da capoeira – Roda do Cais do Valongo*, 2014.

Fonte: MUSEU DE ARTE DO RIO – MAR. *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia*, 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/WrJpQz>>. Acesso em: 15 mar. 2014.

Figura 43 – Terraço do MAR e ao fundo obra do artista português Vhils

Fonte: Fotografia elaborada pela autora, 2014.

Figura 44 – Intervenção de Vhils no Morro da Providência (RJ)

Fonte: REVISTA SELECT. Intervenção de Vhils no Morro da Providência (RJ). In: BEIGUELMAN, G. *A partilha do sensível e a disputa pelo visível*, 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/bQFJnu>>. Acesso em: 12 fev. 2015.